UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05121 295 6

VELÁZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 256 ABBILDUNGEN

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESS
ING
Lp5-D22C
U.B.C LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/velazquezdesmei00gens

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bisher erschienen:

Band I. RAFFAEL
„ II. REMBRANDT (Gemälde)
„ III. TIZIAN
„ IV. DÜRER
„ V. RUBENS
„ VI. VELAZQUEZ
„ VII. MICHELANGELO
„ VIII. REMBRANDT (Radierungen)
„ IX. SCHWIND
„ X. CORREGGIO
„ XI. DONATELLO
„ XII. UHDE

Band XIII. VAN DYCK
„ XIV. MEMLING
„ XV. THOMA
„ XVI. MANTEGNA
„ XVII. RETHEL
„ XVIII. FRA ANGELICO
„ XIX. LIEBERMANN
„ XX. HANS HOLBEIN D. J.
„ XXI. WATTEAU
„ XXII. MURILLO
„ XXIII. FEUERBACH
„ XXIV. DOU
„ XXV. PERUGINO

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART

VELAZQUEZ

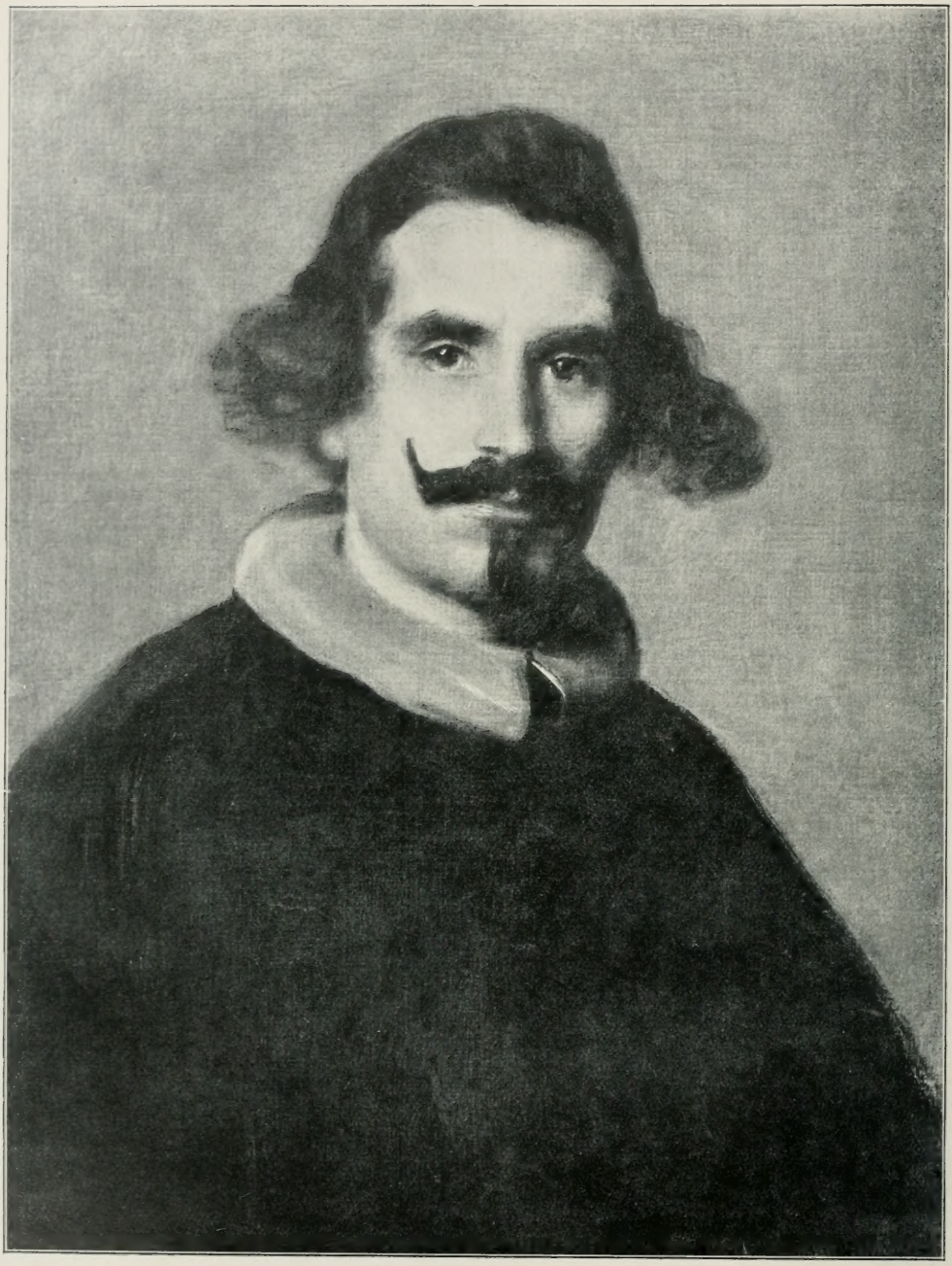
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

VELAZQUEZ

STUTTGART UND BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1914



Rom, Pinakothek des Capitols

H. 0,63, B. 0,47

Selbstbildnis des Velazquez

Portrait of the paintre himself Um 1630 Portrait de l'Artiste

VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 256 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG
VON
WALTER GENSEL

DRITTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON VALERIAN VON LOGA

STUTTGART UND BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1914

Der Verkauf dieses Werkes nach Frankreich ist untersagt. Eine französische Ausgabe erscheint im Verlage von HACHETTE & CIE, PARIS

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Ersten Deutschen Kunstdruck-Papierfabrik Carl Scheufelen in Oberlenningen-Teck (Württemberg)

VORWORT
ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Wie bei der neuen Auflage des Rembrandtbandes, hat sich die Verlags-Anstalt in Übereinstimmung mit dem Bearbeiter entschlossen, die biographische Einleitung, mit der sich der leider zu früh verstorbene Walter Gensel ein stolzes Denkmal gesetzt hat, unverändert wieder abzudrucken. Bei der Anordnung der Tafeln ist insofern eine Neuerung eingetreten, als in eine zum Teil neue und für manchen vielleicht befremdende historische Reihenfolge auch die nicht in originaler Ausführung erhaltenen Bilder einrangiert und neben die anerkannten Originale Atelierwiederholungen und Kopien zum bequemeren Vergleichen des Benützers gestellt sind.

Berlin, den 25. August 1913

Valerian von Loga

VELAZQUEZ

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Von allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder — alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinah etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrungen zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von den farbigen Reizen seiner Hauptwerke nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Ähnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Unechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wieviel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die vornehmen kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch rauhe Winde vom Guaderramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der Alten und Neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juni 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, enstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten", wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinah wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura". Aber er war ein feingebildeter, liebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Mallererscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel an

Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinertes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 17), die Köchin (S. 9) machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht aber erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Korsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt vor allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Mahles zu sehen sind (S. 8), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 4). Ein technisch noch unbeholfenes, also wohl noch früher anzusetzendes Bild (S. 1) ist kürzlich für die Berliner Galerie erworben worden, ein längere Zeit verschollen gewesenes, „Der Winzerbursche“ (S. 3), jetzt wieder aufgetaucht.

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria“ hinüber, das im Vordergrunde eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Öffnung im Hintergrund erblicken (S. 10). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige“ in Madrid (S. 14 u. 15). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren stärksten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung (S. 225) wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 13). Nur noch eine Ruine ist das Bild mit der Madonna und dem hl. Ildefonso im erzbischöflichen Palast zu Sevilla (S. 21). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 16). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Ähnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimsen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung,“ schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies.“ Zwei Mädchen entsprossen bald der glück-

lichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle“ genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 43) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 54). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. 228). Velazquez wurde durch seine frühe Verheiratung nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange, nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 22) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er liebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Studie dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 27), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 28). Es hat einige

Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett — Radierung, Größe des Originals

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar
1638

Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 30). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen ist. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden, und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit von Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 36).

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des Schlosses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubrechen, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Austreibung der Moriscos“ als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines Ugier de la cámera, einer Hofmarschallstellung niederer Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus“ oder „Die Trinker“ (Los Borrachos) (S. 53).

Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich bei diesem Werke. Es schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegones“ an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, ein Weinfaß auszutrinken. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat

er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar ist es, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glücklich umschifft ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigen unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „morceau“, aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Berechtigung von einer „Kellerszene im Freien“ gesprochen. Wird so der absolute Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung

Rom, Palazzo Doria

Papst Innozenz X.
Bronzebüste Berninos

des einzelnen hingegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, Velazquez selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte Velazquez sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 172 u. 173). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschafter geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrunde, dem beliebten „repoussoir" der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier in erheblich größerem Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumchen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jetzt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache" in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung auf sich wirken läßt, statt ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wieder eine wichtige Etappe auf der Lebensreise des Meisters bedeuten. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Bei der „Schmiede des Vulkan (S. 58 u. 59), dem bekannteren der beiden, handelt es sich wieder um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, diese schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgesponnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Bebend vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesetzt, auch, abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuer und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

Madrid, Kgl. Schloß H. 0,24, B. 0,27

Fragment eines Bildnisses eines Geistlichen
1649—1650

„Josephs Rock“ (S. 56 u. 57) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesen bedeckten Halle abspielt,

ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand dem greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 60). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 61) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister dann die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

* * *

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige, dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Übergabe von Breda“ oder „Las Lanzas“, wie es im Volksmunde wegen des im Hintergrunde starrenden Lanzenwaldes bald genannt wurde (S. 103—107). Velazquez malte das Bild für den Salon de los Reinos in Buen Retiro, der schon vorher mit zwölf Darstellungen kriegerischer Ereignisse der jüngsten Zeit von sieben andern Meistern geschmückt worden war. Man hat das Bild mit Recht das schönste historische Gemälde aller Zeiten genannt. Leider kann man ihm nach der Abbildung nicht völlig gerecht werden. Nicht nur, daß sie von dem feinen kühlen Kolorit nichts verrät und daß man die köstliche weite Landschaft in ihr kaum zu ahnen vermag. Die Figuren des Vordergrundes erscheinen zu groß und die Hauptpersonen ungebührlich zurückgedrängt. Endlich fallen die aus dem Gemälde heraussehenden Gesichter störend auf. Vor dem Werke selbst, das jetzt die hinterste Seite im Velazquez-Oktogon des Prado einnimmt, so daß es dem eintretenden Besucher sofort entgegenstrahlt, bemerkt man nichts von alledem. Man fühlt sich als Zuschauer unter Zuschauern, gleichberechtigt mit den lebensgroß erscheinenden, eigentlich etwas überlebensgroßen Gestalten links. Und daß unter Zuschauern einzelne sich nach andern umsehen, um mit ihnen einen Blick des Einverständnisses zu wechseln, kann man ja überall beobachten. Jedenfalls wird das Auge sofort auf die mittlere Gruppe gelenkt. Immer wieder ist diese Gruppe in den überschwenglichsten Ausdrücken gefeiert worden, und doch erscheint jedes Lob noch zu gering. Nach monatelanger eiserner Umklammerung war es dem spanischen Feldherrn Spinola gelungen, die Übergabe der Festung zu erzwingen. Aber der tapfere Justin von Nassau hatte für sich und seine Holländer die ehrenvollsten Bedingungen errungen. So blieb denn auch der Übergabe der Schlüssel, diesem schmerzlichsten Augenblick, alles Demütigende fern. Es ist fast die Gebärde eines älteren Kameraden, der den jüngeren zu trösten sucht, mit der der aristokratisch schlanke Spanier seine Hand auf die Schulter des gedrungenen Gegners legt. Mit der Anerkennung der Verdienste des Feindes ehrt sich der Sieger selbst am schönsten. Selten findet das Wort „vornehm“

eine so treffende Verwendung wie hier. Spinola wird dem Maler, der die Überfahrt von Barcelona nach Genua auf seinem Schiffe gemacht hatte, selbst von diesem denkwürdigen Ereignisse erzählt haben, das José Leonardo in ganz falscher Auffassung bereits für Buen Retiro gemalt hatte, und so mag die Szene sich mit solcher Lebendigkeit in der Seele des Velazquez aufgebaut haben, daß er mit einer gewissen Berechtigung sich selbst in der rechten Ecke des Bildes als Zuschauer anbringen durfte. Die Farben im einzelnen aufzuzählen würde umständlich sein und doch keinen rechten Begriff zu geben vermögen. Sie sind außerordentlich mannigfaltig: braun, orange, gelb, gold, rosa, grün, blau, aber so herabgestimmt, daß sie sich zur delikatesten und vornehmsten Harmonie vereinen. Ein bläulichgrauer Grundton herrscht vor.

Ein französischer Schriftsteller hat einmal gesagt, daß Velazquez sich ganz hinter seine Bilder verstecke. Er habe alles mit derselben kühlen Objektivität gemalt, so daß man fast zweifeln könne, ob er überhaupt eine Seele gehabt habe. Aber ist der ungemeine Takt — das Wort im höchsten Sinne genommen —, der aus den „Lanzen" spricht, keine seelische Eigenschaft? Weit tiefer noch enthüllt sich sein Inneres in den beiden religiösen Bildern, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sind, dem „Christus an der Säule" in London (S. 52) und dem „Kruzifix von San Placido" (S. 113). So ähnlich der Gegenstand ist, so sind sie doch so verschieden wie nur möglich. Auf dem Londoner Bild ist der Vorgang so naturalistisch aufgefaßt, daß es auf den ersten Blick beinahe befremdet. Die fahle Tagesbeleuchtung, die unschöne Stellung und der muskulöse Körperbau des Heilands, der eher an einen gefesselten Riesen als an den milden Menschensohn erinnert, der Engel, der mehr einer jungen Frau aus dem Volke als einer überirdischen Erscheinung gleicht, zumal in der Art, wie er sein Kleid aufrafft, das alles wirkt zu diesem Eindruck zusammen. Erst nach und nach erkennt man die tiefe Symbolik des Bildes, sieht man, wie von dem Strahlenkranze um das Haupt Christi ein Strahl sich loslöst und in das Herz des Kindes dringt, das von dem Engel auf den Leidenden hingewiesen wird. Und wenn dann das Auge von dieser rührend kindlichen Erscheinung auf das Haupt des Dulders zurückgleitet und sich nun ganz in seinen Anblick versenkt, dann erkennt man die ganze Kraft des Ausdrucks, den der Künstler in dieses Antlitz gelegt hat, und schließlich wird man so ergriffen, daß die Bedenken, die man zuerst gehabt, fast unbegreiflich erscheinen. Da der Engel eine Familienähnlichkeit mit der Gattin des Künstlers aufweist und die Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Kinde auch unverkennbar ist, so ist man auf den Gedanken gekommen, daß Velazquez auf dieser „ersten Unterweisung in der Religion", wie man das Bild genannt hat, seine 1634 mit dem Maler Mazo vermählte Tochter und sein ältestes Enkelkind verewigt habe. Damit würde ein fester Anhalt für die Datierung gewonnen sein. Eine sichere Gewähr ist aber für diese Vermutung nicht gegeben. Bei dem „Christus am Kreuze" wissen wir, daß er um das Jahr 1638 für das Nonnenkloster San Placido gemalt worden ist. Hier herrscht die vollste Idealität. Aus undurchdringlichem Schwarz hebt sich der Körper des Heilandes in strahlendem Glanze heraus. Wundervoll ist das Motiv des über die eine Gesichtshälfte herabhängenden Haares, das so einen milden Schleier über den unendlichen Schmerz zu breiten scheint. Alles ist mit größter Naturtreue gegeben, das Kreuz, die Nägel, das aus den Wunden fließende Blut, aber nichts drängt sich brutal hervor. In der Stellung fallen die nebeneinander stehenden, nicht gekreuzten Füße auf. Pacheco hatte entgegen dem vielhundertjährigen Brauche zuerst wieder die Theorie der vier Nägel verfochten. Niemals ist die Gestalt des Gekreuzigten so unmittelbar ergreifend und so unvergeßlich dargestellt worden wie auf diesem Bilde des „seelenlosen" Spaniers.

Die Bildnisse, die in dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich nicht unwesentlich von den früheren. Vor allem finden wir jetzt eine große Anzahl Porträts in freier Luft mit starker Betonung des Beiwerks und des landschaftlichen Hintergrundes, aber auch bei den im Innenraum stehenden werden die Kleidung und das Milieu jetzt stärker betont. An erster Stelle steht hier das Bildnis Philipps IV. in reicher Hoftracht, das die Londoner National Gallery bewahrt, ein sehr vornehmes, aber etwas kühles Werk (S. 64). Eins der Lieblingsmodelle des Meisters aber wurde nun der während seiner Abwesenheit geborene und mit Begeisterung als Thronerbe begrüßte Prinz Baltasar Carlos, ein reizender, frischer, auch geistig sehr aufgeweckter Knabe, den der Tod leider zu früh dem Lande entriß. Wir finden ihn als zweijährigen Knirps in der Gesellschaft eines eine große Klapper in der Hand haltenden häßlichen Zwerges auf dem Gemälde in Castle Howard (S. 65), ein klein wenig älter auf dem schönen Bilde der Wallace-Sammlung (S. 66), als etwa neun- bis zehnjährigen Knaben auf dem Wiener Bilde im silbergestickten schwarzen Anzug, der zu dem goldgestickten Rot der Möbel und des Vorhangs einen wirksamen Gegensatz bildet (S. 120). Mit diesem vergleiche man die, wenn auch nicht ganz eigenhändigen, so doch wohl unter der Aufsicht des Meisters entstandenen Bilder in London und im Haag (S. 122 u. 123). Die höchste koloristische Eleganz aber wird in dem sogenannten Bildnis des Grafen von Benavente, des Sohnes des Vizekönigs von Neapel (S. 134), und in dem Brustbild des Herzogs von Modena erreicht, das vielleicht nur eine Skizze für ein größeres Gemälde ist (S. 108). Nicht nur der prächtige Zusammenklang des mit Gold damaszierten Harnischs mit der rosa Schärpe und der roten Tischdecke, sondern auch die freie und kühne Pinselführung zeigen eine große Ähnlichkeit mit den besten Werken des vor nicht langer Zeit noch fast unbekannten, jetzt beinah überschätzten Greco, so daß man wohl an eine indirekte Einwirkung dieses schon 1614 gestorbenen Künstlers denken kann.

Alle diese Porträts treten aber vor den Bildnissen im Freien zurück, die zusammen mit der „Übergabe von Breda“ als die typischen Werke der zweiten Periode des Velazquez gelten dürfen. An Pleinairmalerei im eigentlichen Sinne darf man freilich bei ihnen nicht denken. Auch bei ihnen hat man noch den Eindruck, daß sie zunächst im Atelier gemalt und dann mit der Landschaft zusammengestimmt sind. Zudem sind sie nicht in hellen Sonnenschein, sondern in die kühle Stimmung des leicht bewölkten Morgenhimmels gesetzt. Aber im Vergleich zu den Borrachos ist doch eine viel größere Naturwahrheit erreicht, und der Landschaft selbst sind die köstlichen Studien, von denen wir gesprochen haben, aufs beste zustatten gekommen. Meist wird der Hintergrund durch die bläulichen, zum Teil beschneiten Züge des Guaderrama-Gebirges gebildet, die sich etwa in der Brusthöhe der stehenden Figuren oder in der Höhe der Pferderücken hinziehen. Der Vordergrund ist erdfarben. Von rechts oder links ragt fast überall ein großer Baum in das Gemälde hinein. Diese Bäume sind mit einer Leichtigkeit und Treue gemalt, wie sie in dieser Vereinigung nur bei den modernen Malern ihresgleichen finden, besonders bei Corot, zu dessen Lieblingsbäumen ja ebenfalls die von Velazquez bevorzugte Silberpappel gehört. In ganz leichten Strichen ist das Laub angelegt und nur zum Schlusse durch einige Drucker verstärkt. Man glaubt die Blätter sich in der kühlen Luft bewegen zu sehen. Die Dargestellten sind uns zumeist schon bekannt: der König, sein Bruder Don Fernando, sein Söhnchen und der immer noch allmächtige Günstling Olivares. Wir unterscheiden zwei Gruppen: die Reiterbilder, die Repräsentationsstücke im eigentlichsten Sinne sind, und die Jägerbilder, die einen intimeren Zug tragen.

Daß es sich bei den Reiterbildern um Repräsentationsstücke handelt, wird schon durch die Feldherrntracht mit Marschallstab und Schärpe bewiesen. Niemals wieder hat

Velazquez eine derartig majestätische Würde erreicht wie in dem Reiterbildnis Philipps IV., der, völlig im Profil aufgefaßt, sein gewaltiges andalusisches Schlachtroß eine „Pesada“ ausführen läßt (S. 99 u. 100). Das Pferd, die Stiefel und der braune Samtanzug ergeben mit dem schwarzen Harnisch einen ernsten Akkord, der durch das Gold prächtig gehöht wird. Echt velazquisch sitzt darüber die karminrote Schärpe, die etwa denselben Tonwert wie die blauen, grünen und weißen Farben des Hintergrundes besitzt. Die jetzige Breite des Bildes ist nur durch eine spätere Anstückung der Leinwand erreicht worden. Dieser Umstand, der bei unserm Künstler öfters wiederkehrt, gewährt einen interessanten Einblick in seine Arbeitsweise. Er ist kein Dekorateur, der den gegebenen Raum so gut wie möglich auszufüllen bestrebt ist. Zunächst kommt es ihm nur darauf an, den Natureindruck festzuhalten, und erst zuletzt gewinnt er das Gefühl, daß seiner Figur die rechte Ellbogenfreiheit mangelt.

London, Britisches Museum

Pferde (Zeichnung)

Am Kopf und an den Beinen des Pferdes finden sich starke „pentimenti“, die vielleicht auf kritische Einsprüche des Herrschers zurückzuführen sind.

Beim Reiterbild des Olivares (S. 86) hat man von Schmeichelei gesprochen, da der Conde-Duque ja in Wirklichkeit nie eine Schlacht geleitet habe. Aber Velazquez wird sich hierüber vermutlich nicht den Kopf zerbrochen haben. Für ihn galt es einfach eine von seinem Gönner, dem er in der Tat viel verdankte, gestellte Aufgabe so künstlerisch wie möglich zu lösen. Übrigens war Olivares ebenso wie sein königlicher Herr ein ganz vorzüglicher Reiter. Die in Flammen aufgehende Ortschaft, der Reiterangriff, der gefallene Reiter und der Trompeter im Mittelgrunde der hügeligen Landschaft, alles das sind nur stimmungserhöhende Zugaben. Zudem findet sich in der Auffassung der beiden Reiter doch ein ganz erheblicher Unterschied. Außerordentliche Kraft und Energie wird man dem Olivares-Bild nachrühmen dürfen, von Majestät findet man darin keine Spur. Hat man doch sogar den Ausdruck „parvenühaft“ dafür gebraucht. In der Galerie zu Schleißheim befindet sich eine kleine Replik dieses Bildes, deren Echtheit von Justi aufrechterhalten, von andern nicht ohne Grund angezweifelt wird (S. 88).

Das großartigste Reiterbildnis ist ohne Zweifel das des Königs, das bezauberndste aber das des etwa sechsjährigen Baltasar Carlos, der auf dem feurigen, hellbraunen Pony dahersprengend so ernsthaft schon seine Würde zu wahren weiß (S. 91—93). Lieblichste Jugendlichkeit atmet die ganze Erscheinung, heiterste Frühlingspracht die auf ein tiefes Blau gestimmte Landschaft. Die Farben sind ähnlich wie bei dem Bilde des Vaters, nur noch frischer und saftiger, außerdem kommt beim Anzug ein golddurchwirktes Dunkelgrün, beim Sattelbogen ein kräftiges Blau dazu. — Wenigstens erwähnt sei auch, daß Velazquez drei andre Reiterbilder, nämlich die des Königs Philipp III. und seiner Gemahlin und das der ersten Gemahlin Philipps IV., überarbeitet hat, um sie mit seinen Werken in einen gewissen Einklang zu bringen. Bei den beiden ersten (S. 84 u. 85) zeigen besonders die Pferde seine Hand, bei dem letzten (S. 96) ist auch das Gesicht von ihm neu gemalt worden.

In den Jagdgründen pflegen sich hohe Herren am ungezwungensten zu geben. So tragen denn auch die Jägerbilder einen vertraulicheren Zug. Philipp IV. hatte sie für die Torre de la Parada bestimmt, die Karl V. in der Nähe des Jagdschlosses des Prado aufgeführt hatte. Aus ihrer Umgebung mögen auch die Hintergründe stammen, die Velazquez den Figuren gegeben hat. Die Joppen, Mützen und Kniehosen sind grünlichbraun, darunter kommen die Ärmel des Unterkleides aus gepreßtem schwarzem Samt zum Vorschein. Lederstulpen und Ledergamaschen vervollständigen die Kleidung. Eine reizende Zugabe bilden die Hunde, bei dem kleinen Prinzen, der aetatis suae VI, also im Jahre 1635 oder 1636 gemalt ist (S. 79), ein brauner, weißgezeichneter Vorstehhund und ein Windhündchen, das — wahrscheinlich infolge Beschneidens des Bildes nach dem Brande von 1734 — nur mit der Schnauze, der Brust und den Vorderbeinen in das Bild hereinragt, beim König (S. 74) und seinem Bruder (S. 72) größere Jagdhunde. Kein Spezialist hätte diese Hunde besser malen können. Bei den ganz großen Malern fallen eben alle Scheidewände zwischen den Fächern in nichts zusammen; was sie auch anfassen, glückt ihnen. Velazquez hat seinen königlichen Herrn oft auf den großen und nicht ungefährlichen Jagden begleitet, die dieser wie alle spanischen Fürsten leidenschaftlich liebte und bei denen er der Unermüdlichsten einer war. Besonders beliebt waren die Saujagden, zu denen die umfassendsten Vorbereitungen getroffen wurden. Zumal die Tela royal gestaltete sich zu einem wahren Turnier oder sagen wir lieber zu einem den Corridas de toros ähnlichen Kampfe. Man umspannte einen großen Platz mit Tüchern und grenzte innerhalb dieses Platzes ebenfalls durch Tücher eine hundert Schritt im Durchmesser haltende Arena ab, in der die erlauchten Jäger vor ihren in den Kutschen sitzenden Damen, dem Gefolge und Zuschauern kämpften. Velazquez hat eine solche Saujagd auf einem Bilde verewigt, das sich in der Londoner National Gallery befindet (S. 126—129). In über hundert Figuren entfaltet sich hier eine Fülle scharf beobachteter und geistreich gruppierter Genreszenen. Die Hirschjagd bei Lord Ashburton und ihre Wiederholung in Hertford House scheinen nur Werkstattbilder zu sein. Dagegen hat man auf der im Prado hängenden, von Mazo gemalten Ansicht von Saragossa bei den Genrefiguren im Vordergrunde, die mit denen der Saujagd allerdings sehr viel Ähnlichkeit haben, die Hand des Meisters selbst wohl mit Recht zu erkennen geglaubt (S. 152—155).

In diesem Zusammenhang mag auch das Porträt des Oberjägermeisters Juan Mateos in Dresden Erwähnung finden, das eine selbst bei Velazquez überraschende Kraft der Modellierung und der Charakteristik zeigt (S. 71). Der durchdringende Blick dieses im Waffenhandwerk ergrauten Mannes, dessen gelbe, lederartige Haut sich von dem schwarzen Anzug und dem dunkeln Hintergrund scharf abhebt, wird jedem unvergeßlich sein. Das Bild steht übrigens nicht vereinzelt in dieser Periode unsers

Meisters. Ihm ebenbürtig in der Gewalt des Ausdrucks ist vor allem das Porträt des Bildhauers Martinez Cano im Prado (S. 218), der dargestellt ist, wie er an der für den Italiener Tacca als Vorbild bestimmten Büste des Königs arbeitet. Diese Büste und die Hände sind nur skizziert. Mit Recht angefochten erscheint dagegen das zwar sehr eindrucksvolle und populäre, in der Durchführung aber ungleichmäßige Bildnis des Admirals Pulido-Pareja in London (S. 114). Weniger bekannt sind das erst neuerdings ins Pradomuseum gelangte Bildnis des Rechtsgelehrten Diego del Corral, der, Dokumente in den Händen haltend, in seiner schwarzen Amtstracht neben einer karminroten Tischdecke steht (S. 39 u. 40), und das eines Unbekannten mit schwarzem Knebelbart und Schnurrbart in Apsley House (S. 115). In Dresden selbst findet der Mateos ein Gegenstück in dem freundlichen Brustbild eines milden Greises (S. 217). Es scheint, daß Velazquez bei diesen fast nur auf schwarze, graue und weiße Töne gestimmten Bildern seine Kraft ganz besonders auf das Antlitz konzentriert hat. Allerdings waren die Modelle auch wesentlich interessanter als das nicht eben sehr geistreiche Gesicht des Königs und das noch ausdruckslosere seines Bruders Fernando. Dazu kommt, daß die Männer aus dem Bürgerstande wahrscheinlich länger und geduldiger bei den Sitzungen ausgeharrt haben als die hohen Herrschaften. Farbiger sind das Bildnis des Kardinals Borja (S. 147), das ich entgegen meiner früher geäußerten Ansicht doch wieder für den Meister selbst in Anspruch nehmen möchte, und das erst vor wenigen Jahren entdeckte des Kardinals Pamphili (S. 148). Charakteristische weibliche Bildnisse des Meisters aus dieser Zeit finden sich in der Wallace-Sammlung in London (S. 124) und in der Hispanic Society in Neuyork (S. 150).

* * *

Wie in jedem, der die ewige Stadt und ihre Kunstschätze einmal gesehen hat, so war auch in Velazquez die Sehnsucht nach einer Wiederkehr lebendig geblieben. Eine Gelegenheit dazu bot sich Ende der vierziger Jahre, als der bereits von Philipp III. gehegte Plan der Begründung einer Akademie von seinem Nachfolger wieder aufgenommen wurde und der Erweiterungsbau des Schlosses ausgeschmückt werden sollte. Es handelte sich nicht nur darum, neue Kunstwerke in Italien anzukaufen, sondern auch geeignete Kräfte, insbesondere Freskomaler, nach Spanien zu ziehen. Da Velazquez hierfür wie kein andrer geeignet schien, begegneten sich die Wünsche des Hofes mit seinen eignen, und so durfte er sich der Gesandtschaft anschließen, die der jugendlichen Braut des seit mehreren Jahren verwitweten Königs, Marianne von Österreich, bis nach Trient entgegenging. Am 2. Januar 1649 schiffte er sich in Malaga ein und landete am 11. Februar in Genua, erreichte aber erst am 21. April sein erstes Reiseziel, Venedig, wo er nicht ohne Mühe Bilder von Veronese und Tintoretto für Madrid erwarb. Noch mehr wurde er durch seine Aufgabe in Neapel und Rom in Anspruch genommen, wo er mit den berühmtesten dort lebenden Malern, Poussin, Salvator Rosa und andern, in Beziehungen trat. Für seine künstlerische Tätigkeit fand er jedenfalls in Rom so wenig Zeit, daß der Auftrag, den Papst Innozenz X. zu malen, ihm einigermaßen überraschend kam. Gewissermaßen als Vorübung, um sich die Hand lose zu machen, malte er deshalb zunächst das Bildnis seines Dieners Juan Pareja, eines Mulatten, der sich selbst später als Maler einen Namen erworben hat (S. 165). Das ungemein lebensvolle Bild ist auf dunkelgrüne, olivgrüne und grünlichgraue Töne gestimmt. Über das Papstporträt (S. 166 u. 167) etwas Neues zu sagen ist beinah ein Ding der Unmöglichkeit; hat es doch schon Joshua Reynolds für das beste Bild in Rom erklärt. Aber es ist vielleicht noch mehr, es ist in seiner Vereinigung von eindringlichster, unbarmherzigster Charakterisierungskunst mit

freiester Behandlung und glänzendstem Kolorit das großartigste Männerbildnis, das wir überhaupt besitzen. Eigentlich besteht es nur aus zwei Farben, Rot und Weiß, aber die roten Töne sind in der Wiedergabe der verschiedenen Stoffe und den mannigfaltigen Reflexen so reich abgestuft, daß eine ganze Symphonie von Rot entsteht, aus der das Weiß wie eine Fanfare herausklingt. Und wie wird trotzdem diese Farbenpracht von dem grundhäßlichen, zugleich abstoßenden und doch wieder unwiderstehlich anziehenden Gesicht des Mannes mit den unheimlichen Augen, die den Beschauer zu durchbohren scheinen, der geröteten groben Nase und den aufeinander gepreßten Lippen beherrscht! Mißtrauen, Verschlossenheit, Zähigkeit und brutale Energie sind in ihm vereint. E troppo vero, es ist zu wahr, soll der Dargestellte selbst gesagt haben. Demungeachtet zeigte er sich mit der Leistung unsers Malers sehr zufrieden und schenkte ihm, da dieser kein Geld annehmen wollte, eine goldene Kette und eine Medaille mit seinem Bilde. Es gibt von dem Kopfe des Papstes eine ganze Anzahl Repliken, von denen wohl nur die in Petersburg befindliche echt ist (S. 168). Doch gehen auch hier die Meinungen darüber auseinander, ob es sich um ein vorbereitendes Werk oder um eine spätere Wiederholung handelt. Andre Werke des Velazquez aus dieser Zeit, die von älteren Biographen aufgezählt werden, scheinen unwiederbringlich verloren.

Das Papstporträt gehört bereits der dritten Periode im Schaffen des Velazquez an, der Periode, an die man zuerst denkt, wenn sein Name genannt wird. Es gehört zu den Werken, bei denen die Konturen zerfließen und die Farben nur wie hingehaucht erscheinen, bei denen die Malerei alles Körperliche zu verlieren scheint und die Körperlichkeit der Figuren, der volle Eindruck des Lebens, doch gerade am stärksten hervorgerufen wird. Dieser tercer estilo unsers Meisters hat den Gelehrten von jeher viel Kopfzerbrechen gemacht. Man hat ihn aus der Weitsichtigkeit des alternden Künstlers erklärt oder gemeint, daß der vielgeplagte Hofmann sich ein abgekürztes Verfahren habe zurechtmachen müssen. Was würde wohl Velazquez zu diesen Deutungen gesagt haben! Ihm war es lediglich darum zu tun, seinen Personen die größtmögliche Illusionskraft zu verleihen. Alle Mittel, die dazu führten, schienen ihm gut, aus ihnen schuf er sich seine Manier. Jedenfalls war ihm das Technische nie Selbstzweck. Man darf seine großzügige Mache nie und nimmer mit der Breitmalerei mancher Neueren vergleichen, bei denen jeder Pinselstrich ob seiner Bravour bewundert sein will. Wer denkt beim Sonnenlicht an Spektralanalyse! Auch Velazquez' Werke wollen betrachtet sein wie die Werke der Natur, als etwas Selbstverständliches. Er hätte auch das in weiten Kreisen jetzt allein gültige Dogma der Alla-prima-Malerei nie anerkannt. Auf einen dünnen grauen Malgrund eine luftige, aber sorgfältige Untermalung zu setzen und diese dann ganz zum Schlusse mit Deckfarben zu beleben, so daß alle Mühseligkeit der Arbeit verschwindet und das fertige Werk wieder die Unmittelbarkeit des ersten Natureindrucks erhält, darin besteht sein Geheimnis. Bei keinem andern Maler ist es so schwer festzustellen, wie er es denn eigentlich gemacht hat. Wenn Malerei die Kunst ist, das Dreidimensionale auf zwei Dimensionen zurückzuführen, das Körperliche durch die Fläche zu suggerieren, so hat keiner ihn in dieser Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen. Um dahin zu gelangen, ist aber ein ganz fester, unverrückbarer Abstand des Malers vom Objekt notwendig, dessen Deutlichkeit ja beim Näher- oder Fernertreten gewinnt oder abnimmt, und ebenso gibt es nur diesen einen Standpunkt für den Beschauer. In der Nähe ein Gewirr von Farbenflecken, werden die Gegenstände in der gehörigen Entfernung so deutlich, daß man alle Einzelheiten bis zur Struktur einer Holzsorte oder dem Gewebe eines Stoffes wahrzunehmen glaubt. Noch wunderbarer als diese Naturwahrheit im einzelnen ist aber

die Naturwahrheit des Ganzen. Die Gegenstände besitzen nicht für sich allein Geltung, sondern nur in Beziehung zu den andern. Das impressionistische Prinzip der Valeurs ist hier zum erstenmal konsequent durchgeführt. Durch ihre Wechselwirkung, die räumliche Entfernung und das Licht werden die Farbenwerte bestimmt. Handelt es sich um die Darstellung einer größeren Anzahl von Figuren, so liebt es Velazquez, die Raumvorstellung durch von der Seite oder von hinten einfallendes Licht noch zu verdeutlichen. Er erreicht so, daß die Figuren sich nicht nur scharf voneinander abheben, sondern geradezu zu leben und sich zu bewegen scheinen.

Die zahlreichen und verwickelten Geschäfte werden es nicht allein gewesen sein, die Velazquez weit über die ursprünglich bewilligte Urlaubszeit hinaus in Rom fest-

London, Britisches Museum

Reiter (Zeichnung)

hielten. Welche Freude und welchen Genuß müssen dem an den zeremoniellen Hofdienst gewöhnten Maler die immer neuen Anregungen der geistig bewegten Weltstadt gewährt haben! Fünfmal mußte König Philipp mahnen, ehe sich sein Günstling zur Heimreise entschloß. Schließlich aber wurde er so dringend, daß dieser, statt, wie er beabsichtigt hatte, über Frankreich zu reisen, sich direkt nach Barcelona einschiffte, wo er im Juni 1651 eintraf. Der König scheint seine Wiederkehr aufs freudigste begrüßt zu haben, denn er zeichnete ihn auf alle Weise aus und ernannte ihn schon im folgenden Jahr über eine ganze Anzahl dringend empfohlener Männer hinweg zum Schloßmarschall. Das beweißt, daß er ihn nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen besonders hochschätzte, denn die Inhaber dieser Würde hatten der Majestät auch eine ganze Reihe persönlicher Dienste zu erweisen. Für die künstlerische Tätigkeit aber war dieser Posten, der außer mit der Ausschmückung und Instandhaltung der königlichen Wohnung mit vielerlei kleinlichen, zeitraubenden und obendrein zu Verdrießlichkeiten aller Art Anlaß gebenden Verpflichtungen verknüpft war, sicherlich nicht fördernd,

um so weniger, als Velazquez von nun an den König nicht nur auf allen seinen Reisen begleiten mußte, sondern ihm auch die umständliche Vorbereitung dieser Reisen oblag. Vielleicht hat ihn der Gedanke, daß für ihn, den Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der Beruf des Malers doch nicht ganz standesgemäß war, zur Bewerbung um diese Stellung bewogen; vielleicht hat er sich auch einfach einem von dem König geäußerten Wunsche gefügt. In vielem mag ihm auch sein von den Zeitgenossen öfters erwähntes Phlegma zustatten gekommen sein, das wir uns natürlich als die Seelenruhe einer ausgeglichenen Persönlichkeit und nicht als geistige Trägheit vorzustellen haben. Immerhin ist es bemerkenswert, daß diese Eigenschaft, die wir uns als unzertrennlich von jedem Kastilianer zu denken gewöhnt haben, bei ihm besonders hervorgehoben wird. Die angenehmste Seite seines Amtes war für ihn jedenfalls die Galerieverwaltung.

Auch in dieser letzten Periode nehmen die Bildnisse der königlichen Familie einen großen Raum ein. Von dem Könige selbst, dessen Gesicht jetzt etwas Gedunsenes bekommen hat, so daß das Kinn noch stärker hervortritt, während er sich in der Tracht von Haar und Bart und auch sonst nur wenig verändert hat, ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gut beglaubigter Bildnisse vorhanden (S. 183, 184, 210 u. 211). Zu ihm gesellt sich vor allem die junge Königin Marianne von Österreich, deren mit höchstem Glanze gefeierte Ankunft während der zweiten italienischen Reise des Velazquez stattgefunden hatte. Wenn man sie auf unsern Abbildungen (S. 176, 177, 178 u. 186) betrachtet, so erschrickt man zuerst über die entstellende Tracht, über diesen tonnenartigen, mit Uhren und Schmucksachen behängten Reifrock, das einem Handtuch ähnliche Taschentuch, den Kopfputz, der wie eine „Kaskade von falschen Haaren, Schleifen, Schmucksachen und Federn“ zu beiden Seiten des Gesichts herabhängt. Vor den Bildern selbst wird man so durch den Farbenreiz gefangengenommen, daß man sich über diese Scheußlichkeiten kaum Rechenschaft gibt. Bei den ersten drei Gemälden (das auf S. 177 ist nach Beruete eine Studie zu dem vorhergehenden), die Velazquez kurz nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, liegt auf dem nicht eben hübschen Gesichte der etwa Sechzehnjährigen ein Zug von Jugendfrische und Freude über ihre neue Würde, der es uns sympathisch macht. Dazu paßt der heitere festliche Glanz des silberdurchwirkten, mit roten Schleifen und Bändern geschmückten Kleides, das sich von einem dunkelgrünen Hintergrunde abhebt. Auf dem wenige Jahre späteren Madrider Bilde (S. 186) hat der Ausdruck etwas Gelangweiltes und Verdrießliches bekommen. Das silbergestickte schwarze Kleid und die gedämpften roten Töne des Vorhangs, des Sessels und der Tischdecke ergeben aber eine Harmonie von höchster Distinktion.

Es will uns kaum in den Sinn, daß aus dem Bunde des dick gewordenen müden Königs mit dieser rasch blasiert werdenden jungen Frau das lieblichste aller Kinder hervorgegangen ist. In der schon 1651 geborenen Infantin Margarita hat Velazquez sein bezauberndstes Modell gefunden. Vier Kinderbilder entstanden so, von einer Zartheit der Auffassung, einem duftigen Schmelz des Vortrags und einer Süßigkeit der Farbenmelodie, wie sie von keinem andern Meister wieder erreicht worden sind. Will man heute das Allerhöchste von einer Kindergestalt sagen, so zieht man sie zum Vergleiche heran. Etwa dreijährig ist das Prinzeßchen auf dem ersten Wiener Bilde (S. 192). Ein dunkelgrünblauer Vorhang, eine ähnlich gefärbte, etwas hellere Tischdecke, auf der ein leicht skizzierter lichter Blumenstrauß in einer Kristallvase steht, und ein dunkelroter Smyrnateppich lassen das fast ganz in Silber und Weiß gekleidete holde Figürchen mit dem hellblonden Seidenhaar und den blauen Augen, das mit dem einen Händchen nach dem Tischrande faßt, mit dem andern

einen geschlossenen Fächer hält, nur noch strahlender erscheinen. Dann folgt das Bild im Louvre (S. 193) im hellgrauen, etwas gelblichen Seidenkleid mit schwarzen und roten Schleifen, ein Werk, das so leicht und dünn, wie nur mit dem Gedanken gemalt ist, daß es den Kopisten immer neue Rätsel aufgibt. Breiter und kräftiger sind die Pinselstriche bei dem aus Prag nach Wien gekommenen Bilde etwa aus dem sechsten Lebensjahre (S. 194). Die Augen sind lebhafter und größer, die Haltung ist bewußter geworden. Der Hintergrund ist dunkel, von rechts ragt ein rosa Vorhang herein. Eine etwas flüchtig gemalte, aber wohl echte Wiederholung befindet sich im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. (S. 195). Das vierte, um dieselbe Zeit entstandene Porträt des Königskindes ist die mittelste Figur auf den später zu besprechenden Meninas. Einige Jahre später ist das auf S. 219 abgebildete Wiener Bild entstanden. Neuerdings sieht man auch in dem erstaunlichen Bilde einer etwa zwölfjährigen Prinzessin im Prado ein Bildnis dieser Infantin (S. 160). Es scheint von Velazquez um 1660 geschaffen, der Kopf aber später von einem andern übermalt worden zu sein. Vier oder fünf verschiedene Töne von Rot geben mit dem im hellsten Lichte strahlenden Weiß und Silber des Kleides einen Akkord von solcher Pracht, daß man das Bild als das größte koloristische Meisterstück unter den Bildnissen des Meisters bezeichnen kann.

Auch von dem 1657 geborenen Brüderchen der Prinzessin, Philipp Prosper, das den Eltern schon nach vier Jahren wieder entrissen wurde, besitzen wir ein eigenhändiges Bild unsers Meisters (S. 220). Der zweijährige Kleine, in mit Silberborten besticktem rosa Kleidchen und großer weißer Schürze, an der allerlei Spielzeug befestigt ist, hält sich mit dem schmächtigen Händchen an der Lehne eines Kinderstuhls fest, von dessen rotem Polster ein niedliches Hündchen den Beschauer munter anblickt. Der Hintergrund ist in gesättigtem Rot gehalten.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Bildnissen der königlichen Familie stehen im späteren Lebenswerk des Velazquez die Porträte der komischen Personen des Hofstaates, von denen er einige allerdings schon vor der zweiten italienischen Reise gemalt hatte. Ist es an und für sich für uns Heutige kaum verständlich, was für ein Vergnügen darin liegen kann, sich mit halben und ganzen Idioten zu umgeben, so hat das Narrenwesen am Hofe Philipps IV. für uns geradezu etwas Perverses. Einige der Leutchen, die wir auf den Bildern unsers Meisters sehen, mögen ja hin und wieder recht possierlich gewesen sein, so der Pablillos von Valladolid mit seiner hochtrabenden Schauspielergebärde (S. 46) oder das verhutzelte, krummbeinige Männlein, das recht respektlos nach dem berühmten Seehelden Don Juan de Austria genannt wurde und von Velazquez denn auch im richtigen Admiralskostüm mit allen Abzeichen und einer angedeuteten Seeschlacht im Hintergrunde abkonterfeit worden ist (S. 215). Andre aber sind einfache Kretins, bei deren Anblick im modernen Menschen Mitleid und Ekel miteinander streiten. Allein wir dürfen unsre Empfindungen nicht auf Velazquez übertragen. Nichts wäre falscher, als ihn zu bedauern, daß er solche Gestalten im Auftrage des Königs malen mußte. Auch das Abscheulichste wird gemildert, wenn es uns zur Gewohnheit geworden ist. Und dann kannte es der Hofbeamte ja auch gar nicht anders, als daß ihm seine Themata von oben vorgeschrieben wurden. Aus dem Gegebenen, und wäre es das Niedrigste, das höchste Maß künstlerischer Schönheit zu ziehen, darin allein sah er seine Aufgabe. Ja vielleicht gehörten diese Narren- und Zwergbildnisse sogar zu seinen Lieblingsaufgaben. Immer und immer wieder das alternde Gesicht des Königs zu malen oder die aufgedonnerten Kleider der Prinzessinnen, dürfte jedenfalls nicht viel verlockender gewesen sein. Und wie mögen ihm dort die Wünsche der hohen Herrschaften in Auffassung und Haltung die Hände gebunden haben, wie schwer mag es ihm geworden sein, die nötigen

Sitzungen zu erlangen! Hier dagegen hatte er zwar häßliche, aber charakteristische Modelle, und noch dazu solche, die geduldig stillhielten, ohne ihm in seine Malerei hineinzureden, und denen er so ganz den Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit aufprägen konnte, hier blühte ihm die vollste Freiheit. Das wunderbarste aber ist vielleicht, daß der Maler auch dem Beschauer seinen Standpunkt mitzuteilen gewußt hat. Man kann stundenlang im Prado vor diesen Figuren sitzen, ohne sich über sie als Personen auch nur einen Gedanken zu machen. Völlig losgelöst von allem logischen Denken, gibt man sich lediglich dem Genuß der Augen hin. Selbst bei den allerscheußlichsten. Was sind das Kind von Vallecas (S. 158 u. 159), dieser Wasserkopf mit den blödsinnigen Augen, und der Bobo de Coria (S. 156 u. 157)? Symphonien in Dunkelgrün und Grau. Bei dem Sebastian de Morra (S. 139 u. 140) finden wir im eigentlichen Gegensatz zu seinem finsteren Gesicht einen heiteren Zusammenklang von Grün, Rot und Gold, der sich von einem schlichten graubraunen Hintergrunde abhebt. Beim Primo (S. 141 u. 142) bewundert man die prachtvolle Behandlung des Schwarz inmitten der Landschaft und die Bravour, mit der mit ein paar Pinselstrichen die Folianten so hingesetzt sind, daß man beinahe in ihnen lesen zu können vermeint. Die köstlichste Farbenharmonie aber bietet von den Zwergenbildern zweifellos das Don Antonios des Engländers (S. 212 u. 213), von dem die grobe Berliner Kopie leider nur einen ganz unzureichenden Begriff gibt. In reichster flämischer Tracht steht der ernsthafte kleine Kerl neben der gewaltigen Hündin, die ihm fast bis an die Schultern reicht. Köstlich steht das rote goldverbrämte Wams zu ihrem weiß und schwarzen Fell, und wahre Wunder breiter, saftiger und doch eleganter Malerei sind die Reiherfedern des Hutes und die Spitzenkrause. Von den nicht zwergenhaften „Truhanes“ haben wir den Pablillos und den Don Juan schon erwähnt. Ersterer gehört mit seinen einfachen schwarzen und grauen Tönen noch zur zweiten Periode des Meisters, dieser schließt sich in der Behandlung an den Antonio an. Wieder sind Schwarz und Rot die dominierenden Farben. Unserm Meister allgemein abgesprochen wird jetzt der Marchese del Borro des Berliner Museums, dieser köstliche Falstaff-Condottiere (S. 240). Endlich gehören in diesen Kreis die beiden sogenannten Philosophen, zerlumpte Straßenfiguren, denen man nach ihren Charaktereigenschaften die Namen Menippus und Äsopus beigelegt hatte (S. 48—51). Beide sind mit einem Nichts von Farbe gemalt, der eine steht in schwarzem Mantel und grauem Schlapphut, der andre in einem gelbbraunen schlafrockartigen Gewand vor der grauen Mauer. Beide können als Musterbeispiele einer breiten, souveränen Pinselführung gelten.

Ein paar Exemplare aus diesem grotesken Bestandteile des Madrider Hofstaates und darunter obendrein eins der häßlichsten von allen, die dicke Zwergin Mari Barbola, finden wir mit den lieblichsten Frauen- und Kindergestalten des Malers vereint auf dem Bilde, das von jeher als seine allerhöchste Leistung gefeiert worden ist, auf den „Ehrenfräulein“ oder Meninas (S. 197—202). Vor den Abbildungen ist man geneigt, dem andern großen Bilde aus seiner Spätzeit, den Spinnerinnen, den Preis zuzuerkennen, angesichts der Originale bleibt man auch nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß den Meninas die Palme gebührt. Auf sie allein paßt der Ausspruch, daß alles andre Malerei, hier allein Leben sei. Aber sie sind nicht nur das schönste Werk unsers Meisters, sondern die schönste Darstellung der Wirklichkeit, die die gesamte Kunst hervorgebracht hat. Selbst die herrlichsten Rembrandt und Frans Hals dürfte man nicht daneben halten. Unvergeßlich wird jedem der erste Eindruck sein, den man beim Eintritt in den kleinen Raum neben dem großen Velazquez-Saale empfängt, wo es ganz allein Aufstellung gefunden hat. Niemals vielleicht ist in der bildenden Kunst ein solcher Grad der Illusion erreicht worden. Und doch ist von Augentäuschung

im groben Sinne nicht die Rede, doch bleiben wir keinen Augenblick im Zweifel, daß wir vor einem Kunstwerke stehen.

Wie gern wüßten wir, wie der Gedanke zu diesem Bilde entstanden ist! Velazquez ist damit beschäftigt, das Doppelbildnis des Königspaares zu malen. Da kommt, wohl zur Unterhaltung der hohen Herrschaften, ihr Augapfel, ihr Töchterchen Margarita Maria, mit seinem Hofstaat ins Atelier. Hat der König diesen Moment zuerst als fruchtbar empfunden und den Maler darauf aufmerksam gemacht, daß hier der Stoff zu einem köstlichen Gemälde vorhanden sei, und hat dieser dann die Szene rekonstruiert? So wie sie dargestellt ist, hat sie Velazquez natürlich nicht sehen können. Der Beschauer steht auf dem Standpunkt des Königspaares, das jetzt an der gegenüberliegenden Wand in einem etwas trüben Spiegel erkennbar ist. In der Mitte sieht man das Prinzeßchen mit seinen Ehrenfräulein und Hofmeistern, rechts davon die Zwerge und eine mächtige Dogge, die von dem kleinen Nicolasito Pertusato einen Fußtritt erhält, links den Künstler mit seiner Staffelei. Personen, die sich vor jemandem verbeugen, der nicht vorhanden ist, ein Maler, der etwas malt, was man nicht sieht, man kann sich kaum etwas „Gestellteres" ausdenken. Aber ganz unwillkürlich versetzen wir uns in die Rolle derer, vor denen sich die Szene einst abgespielt hat, und so erscheint sie uns als das ungezwungenste und graziöseste Schauspiel von der Welt. Die plastische Rundung der Gestalten, ihr völliges Losgelöstsein vom Hintergrunde ist ein allgemeines Kennzeichen der dritten Manier unsers Meisters, hier wird diese Eigenschaft durch den bereits erwähnten Kunstgriff in der Beleuchtung, nämlich die zweite von hinten einfallende Lichtquelle, noch verstärkt. Über alle Maßen schön ist auch die Farbengebung. Grau ist wieder die Dominante, ein Grau, das vom silbrigen Hellgrau an die ganze Skala durchläuft. Dazu kommen Braun, Schwarz und zwei grüne Kleider, von denen das der Zwergin ins Bläuliche, das des einen Ehrenfräuleins ins Gelbliche spielt! Und endlich sind wie zur Aufmunterung dieser ziemlich kühlen Harmonie, aber sparsam und sehr fein abgestimmt, eine ganze Anzahl rote Flecken und Tupfen aufgetragen. Wir finden sie als Schleifen im Haar und auf dem Kleid der Prinzessin, dann auf dem Wams des Zwerges, auf der Palette und — als Ordensband — auf der Brust des Malers. Mit wunderbarem Gleichgewichtsgefühl, aber ohne jede aufdringliche Symmetrie sind diese Farben verteilt und gegeneinander abgewogen. Ihren Abschluß aber erhält die farbige Komposition erst in dem oberen Teil des Bildes, der zuerst unverhältnismäßig groß erscheint. Seine breiten Flächen, in denen die Farben leise auszuklingen scheinen, geben nicht nur dem Bilde die Weiträumigkeit, sondern verleihen auch den bewegten Gruppen die nötige Geschlossenheit.

Fassen die Meninas gewissermaßen nur Gestalten, die wir aus den Spätwerken des Künstlers schon zu kennen vermeinen, zu einer größeren Gruppe zusammen, so nehmen die „Spinnerinnen" (Las Hilanderas), die man auch „Vornehmer Besuch in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid" nennen könnte, eine ganz einzigartige Stellung in seinem Werke ein (S. 208 u. 209). Noch einmal erinnert er sich der Werke, von denen er ausgegangen, noch einmal stellt er eine Szene aus dem Volksleben dar. Aber statt der Küchenstücke sehen wir ein dekoratives Gemälde größten Stils. Höchst kunstvoll sind zwei Räume auf ihm vereinigt, vorn ein Atelierraum, hinten der Ausstellungssaal der Fabrik. Um sich vor der Hitze und dem grellen Sonnenschein zu schützen, haben die Arbeiterinnen alle Vorhänge vorgezogen, so daß das Atelier in traulichem Dämmerlichte mit goldigen Reflexen gebadet ist. Die Farben sind dunkler, kräftiger, als man bei Velazquez gewohnt ist. Ein gesättigtes Grün zieht zuerst die Augen auf sich, zu ihm gesellt sich ein dunkles Braun. Die Komposition, in der

ausnahmsweise die Diagonalen eine große Rolle spielen, ist nicht so ungezwungen wie auf dem andern Bilde, sondern mutet sogar etwas akademisch an. Seltsame Schwierigkeiten werden aufgesucht und in staunenswerter Weise gelöst: ein sich drehendes Rad wird mit seinen verschwimmenden Speichen so gemalt, daß geradezu eine optische Täuschung entsteht, ein Kopf ist gegen helles, von hinten einfallendes Licht gesetzt, so daß die Züge fast unkenntlich werden. Aus diesem Dämmerlichte aber hebt sich in leuchtender Schöne die herrlichste Frauengestalt heraus, die wir dem Pinsel des Meisters verdanken. Niemals ist ein weiblicher Nacken, niemals ein Arm so berückend gemalt worden wie bei diesem barfüßigen, nur mit einem Hemde und mit einem grünen Rock bekleideten Mädchen aus dem Volke. Gegenüber sitzt mit bis über das Knie entblößtem Bein eine alte Frau wie eine Parze, ein zweites reizendes Mädchen schiebt links von ihr den mächtigen Vorhang zurück und enthüllt so das anmutigste Bild. Hellster Sonnenschein flutet in den ein wenig erhöhten hinteren Raum, wo vornehme Frauen ein fertiges Werk betrachten. Alles ist hier in den lichtesten, duftigsten Farben gehalten, die nicht gemalt, sondern nur hingehaucht zu sein scheinen. Beim Nähertreten sieht man fast nur ein Mosaik leichter Farbenflecke, in der richtigen Entfernung aber tritt alles plastisch heraus. Was die modernen Impressionisten im heißesten Ringen erstrebt und nur in ihren besten Werken erreicht haben, hier ist es wie spielend gelöst.

Auch einige Mythologien stammen aus dieser Zeit: der Mars (S. 133) und Merkur und Argus (S. 207) im Prado und die aus englischem Privatbesitz neuerdings in die Londoner Nationalgalerie gelangte liegende Venus (S. 132). Auch bei diesen Namen muß man jeden Gedanken an die antike Götterwelt beiseite lassen. Hätte Velazquez bei dem „Mars“ wirklich seine Vorstellung von dem römischen Kriegsgott versinnlichen wollen, so müßte man ihn bedauern und könnte ihm jedenfalls krasse Unbildung vorwerfen. Aber schon der Umstand, daß das Bild in der Torre de la Parada zwischen den beiden Philosophen in der Nähe der Zwerge und Narren hing, beweist uns, daß dies unmöglich seine Absicht gewesen sein kann. Was wir vor uns sehen, ist ein gutgebauter Jahrmarktsbudenheld, der, wenn es verlangt wird, vor der gaffenden Menge für ein paar Groschen seine Muskeln spielen läßt. Vielleicht hat sich Velazquez so einen Menschen gekauft, um ihn abzukonterfeien, und ihm einen Helm aufgesetzt und ein Schwert auf den Schoß gelegt. Beim Bacchus und Vulkan hatte er ja ähnliches gemacht. Ja, es ist sogar möglich, daß der Muskelmensch bei seinen Kollegen den großartig klingenden Spitznamen geführt hat. Vergegenwärtigen wir uns dies, so verliert die Figur mit einem Schlage das Unsympathische, das ihr von fast allen Biographen unsers Meisters nachgesagt wird. Wir sehen dann nur noch einen männlichen Akt mit unübertrefflich gemalter Epidermis und bewundern den Glanz der Waffen und den aparten Akkord, den der kräftige Fleischton mit den blauen und karminroten Gewändern ergibt. Bei der „Venus“ könnte man auch vermuten, daß der Name nur als Deckmarke für Schmugglerware dienen sollte. Denn einfach einen weiblichen Akt zu malen, hätte im damaligen Spanien für höchst unanständig gegolten. Diese Venus erinnert in nichts an das Renaissanceideal mit seinen vollen Formen. An seine Stelle tritt ein elastischer, geschmeidiger Körper mit fast überschlanker Taille, wie ihn die modernen Franzosen lieben. Höchst pikant ist diese Rückenansicht mit der im feinen Schwunge vom Fuß bis zur Schulter gehenden Hauptlinie, nicht minder der Kontrast des schwarzen Tuches und des Purpurvorhangs zu der schimmernd weißen Gestalt. Das Gesicht des Modells gewahren wir nur in dem Spiegel, den ihm ein kleiner Amor vorhält: das freundliche, aber nicht sonderlich schöne Gesicht eines jungen Mädchens aus dem Volke. „Merkur und Argus“ bildete ursprünglich

das Gegenstück zu einem verschollenen Gemälde Apollo und Marsyas. Die Gestalten des vom Schlafe überwältigten Hüters der Jo und des wie ein Indianer auf dem Kriegspfade herankriechenden Gottes sind in Dämmerung gehüllt, während sich der Kopf der Kuh scharf von dem noch etwas erhellten Abendhimmel abzeichnet.

In seiner letzten Zeit hat Velazquez auch noch zwei religiöse Bilder gemalt. Die Krönung Mariä (S. 136 u. 137) wirkt mehr noch im Original im Prado als in den Wiedergaben ein wenig befremdlich, zumal da sie so ganz aus dem Lebenswerke des Meisters herauszufallen scheint. Zeremoniell streng geschlossen ist die Komposition, streng der Überlieferung entsprechend sind die Gewänder und Attribute der drei himmlischen Personen und die Erscheinung des Heiligen Geistes über ihnen. Ganz eigentümlich aber ist die Farbengebung, diese Zusammenstellung von Violett, Blau und Karminrot, die früher noch mehr überrascht hat als heute, wo wir durch Degas und andre an ähnliche gewöhnt worden sind. Zu dieser Idealisierung scheinen dann die Gestalten selbst nicht ganz zu passen. Typische Idealgestalten zu schaffen ist unsers Meisters Sache nicht gewesen. Er nahm Modelle, die ihm für seinen Vorwurf geeignet schienen, einen ehrwürdigen Greis, auf dessen Gesicht ein mühevolles Leben seine Spuren aufgedrückt hat, einen ernsten Mann mit etwas leidendem Ausdruck, dessen herabfallende Locke an den früher von ihm gemalten Gekreuzigten erinnert, und ein Mädchen aus dem Volke von herber Anmut, dem er aber im Gesichtsausdruck und in den Gesten der Hände eine hohe Würde zu geben wußte. Ganz genrehaft sind dann wieder die Englein zu ihren Füßen. Es ist ein Bild, in das man sich erst hineinsehen muß, das man dann aber lieber und lieber gewinnt.

Das andre Werk, die Heiligen Antonius und Paulus (S. 90), ist ein unendlich stimmungsvolles Legendenidyll. Nach alter Weise sind mehrere Szenen darauf vereinigt, im Vordergrunde der Besuch des Abtes Antonius bei dem frommen hundertdreizehnjährigen Einsiedler, der täglich durch einen von Gott gesandten Raben gespeist wurde, im Hintergrunde die Erlebnisse des ersteren auf seiner Reise, links im Mittelgrunde die Bestattung des Einsiedlers, dem die Löwen in der Wüste die letzte Ruhestätte graben. Gottvertrauen, Güte und Weisheit hat der Künstler in den beiden ehrwürdigen Gestalten wundervoll zu verkörpern gewußt, das schönste aber ist, wie er sie mit der herrlichen Landschaft verschmolzen hat, die klassische Stilisierung mit treuster Naturbeobachtung vereint. Auch hier wird man wieder an Corot erinnert. Auch dieser liebte, wenigstens in seiner mittleren Periode, die Zusammenstellung von efeuumrankten Bäumen und bräunlichen Felsen, an denen vorbei der Blick in eine bläuliche Ferne gleitet. Kein andres Bild unsers Meisters erzählt so viel von seinem inneren Wesen wie dieses, das zugleich seine schönste Landschaft ist. Der es gemalt hat, muß ein vornehmer und gütiger Mensch gewesen sein. Vielleicht ist es sein letztes Werk gewesen.

Am 7. Juni 1660, ein Jahr nach dem Abschlusse des Pyrenäen-Friedens, fand auf der kleinen Insel des Bidassoaflusses die berühmte Zusammenkunft zwischen den Königen von Frankreich und Spanien statt, bei der Philipp IV. seine Tochter Maria Theresia Ludwig XIV. als Unterpfand des Friedens zur Gemahlin gab. Den außerordentlichen Aufregungen und Strapazen, die diese Reise und ihre umfassenden Vorbereitungen verursachten, war der alternde Schloßmarschall nicht mehr gewachsen. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr wurde Velazquez von einem bösartigen Wechselfieber ergriffen, dem er schon nach sechs Tagen, am 6. August 1660, erlag, „alle in großer Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und wert hielt".

Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Alle Bilder von Velazquez sind auf Leinwand gemalt
All the pictures by Velazquez are painted on canvas
Tous les tableaux de Vélazquez sont peints sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are meters
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 257)
= see the „Erläuterungen" (p. 257)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 257)

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

H. 0,87, B. 1,10

Musikanten

Musicians

Um 1617

Musiciens

*Neuyork, Victor G. Fischer

H. 0,80, B. 1,10

The old Fruiterer

Die alte Obstfrau
Um 1617

La vieille Fruitière

*Boston, Francis Bartlett

H. 0,725, B. 1,045

Der Winzerbursche

The Vintager — Um 1617 — Le Vendangeur

*St. Petersburg, Ermitage

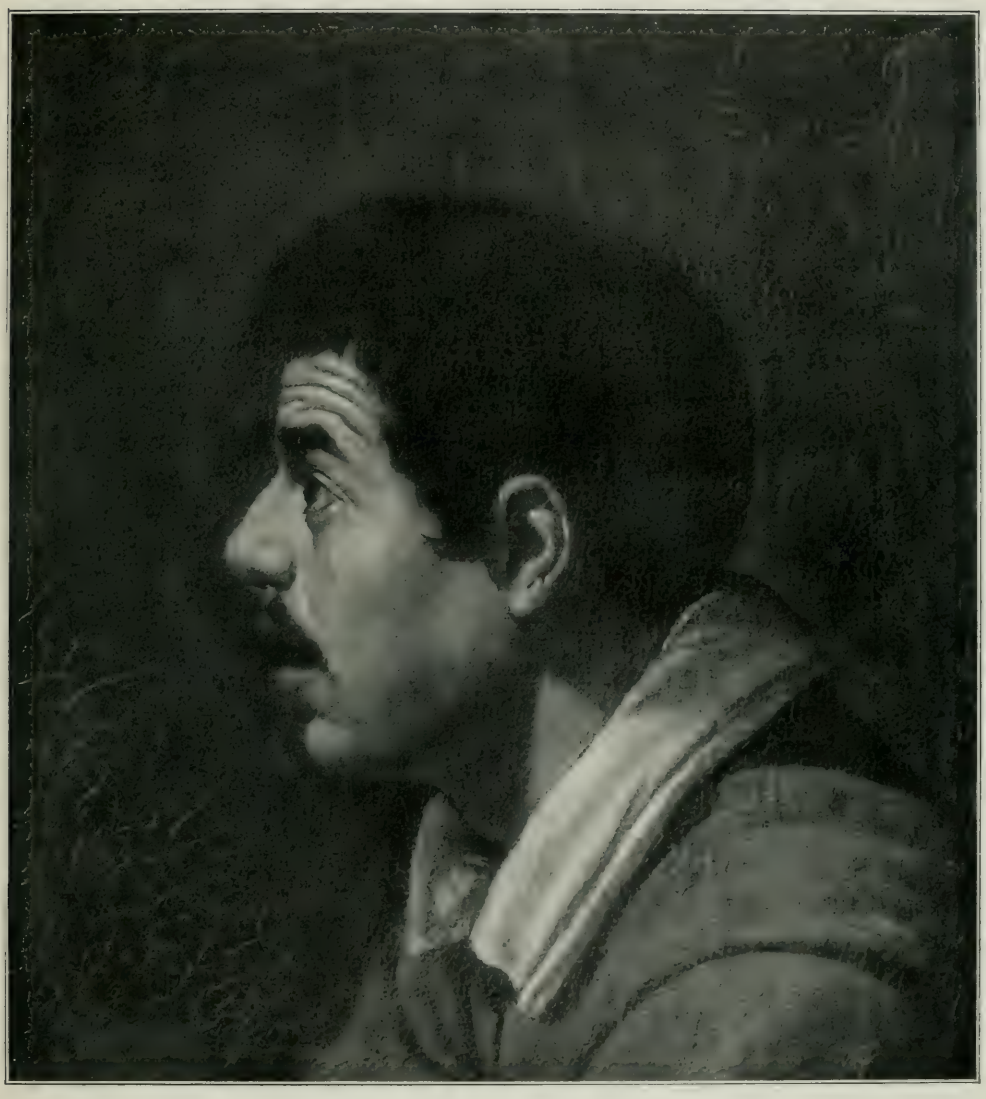
H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The Breakfast

Um 1618

Le Déjeuner



*St. Petersburg, Ermitage H. 0,39, B. 0,36

Studienkopf

Study of a Head Um 1618 Etude de Tête

*Budapest, Museum der schönen Künste

H. 0,950, B. 1,108

Die Tischgesellschaft

Company at Table

Um 1618

Les Convives

*London, Otto Belt

Die Magd

Um 1618

The Servant

La Servante

*London, Herzog von Wellington

H. 0,645, B. 1,04

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit

Um 1618

Two young Men dining

Deux jeunes Hommes prenant un Repas

*Richmond, Sammlung Cook

H. 0,99, B. 1,28

Die alte Köchin

Old Woman frying Eggs

Um 1618

Vieille Femme faisant Frire des Œufs

*London, Nationalgalerie

H. 0,59, B. 1,02

Christus im Hause der Martha

Um 1619

Christ in Martha's House

Le Christ chez Marthe

*London, Laurie Frère

H. 1,35, B. 1,09

Die unbefleckte Empfängnis

Immaculate Conception — Um 1619 — Immaculée Conception

*London, Laurie Frère

H. 1,35, B. 1,02

St. Johannes auf Patmos

St. John on the Island of Patmos Um 1619 Saint Jean à Patmos

Madrid, Erben von Don Aureliano de Beruete

H. 1,31, B. 1,055

Der heilige Petrus

St. Peter

Um 1619

Saint Pierre

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,03, B. 1,25

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi 1619 L'Adoration des Mages

Madrid, Prado-Museum

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi (Ausschnitt) L'Adoration des Mages

(Detail) (Détail)

Madrid, Prado-Museum H. 0,40, B. 0,36

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man Um 1619 Portrait d'Homme

*London, Herzog von Wellington

H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

The Water-Carrier

Um 1620

Le Vendeur d'Eau

*Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman) H. 1,25, B. 1,40

Christus und die Jünger in Emmaus

Christ and the Pilgrims of Emmaus Um 1620 Le Christ et les Pèlerins d'Emmaüs

*Sevilla, S. Hermenegildo

H. 2,12, B. 1,52

Bernardino Suarez de Rivera
1620

Sevilla, S. Hermenegildo

Bernadino Suarez de Rivera

(Ausschnitt)

(Detail) (Détail)

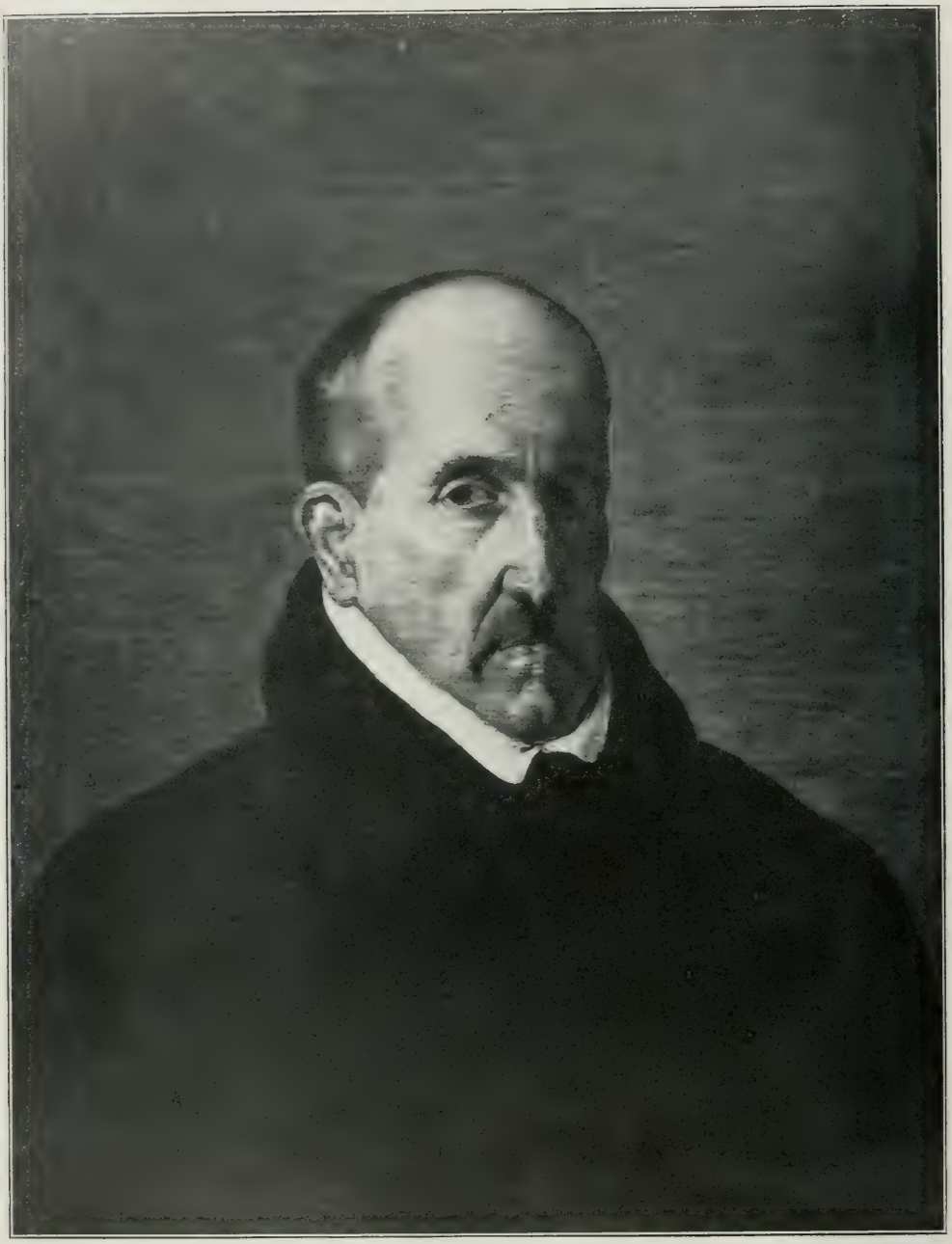
* Sevilla, Erzbischöflicher Palast

Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Meßgewand

The Virgin delivering the Chasuble to St. Ildefonso

Um 1621

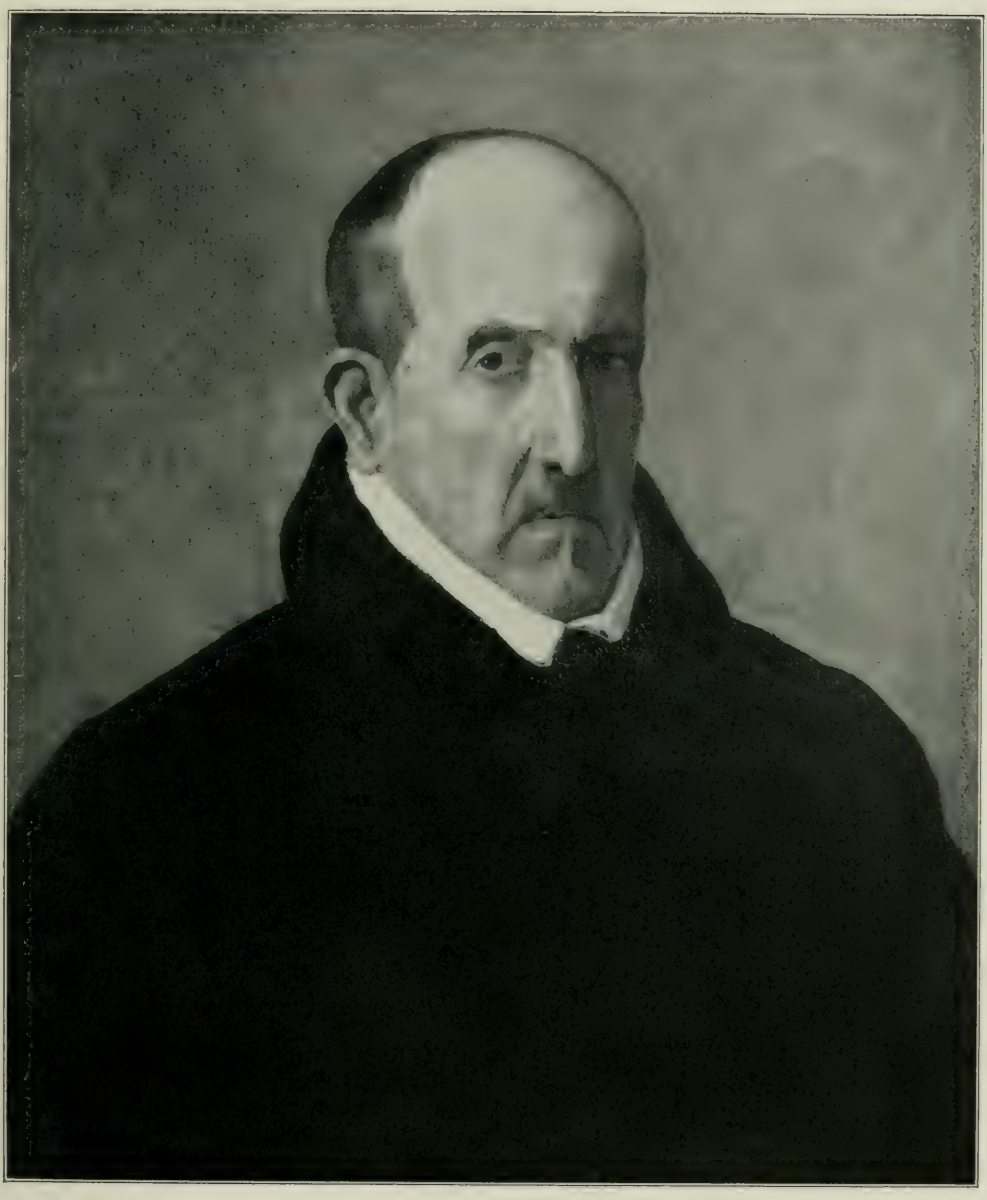
La Vierge rendant la Chasuble à Saint Ildefonse



* Madrid, Prado-Museum

H. 0,59, B. 0,46

Luis de Góngora y Argote
1622



Madrid, Don José Lazaro

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Luis de Góngora y Argote

1622

*Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman) H. 2,02, B. 1,03

Philipp IV., König von Spanien

Philip IV., King of Spain 1623—1624 Philippe IV, Roi d'Espagne

*Boston, Museum of Fine Arts

Philipp IV.

Philip IV. 1623—1624 Philippe IV

*Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman) H. 2,02, B. 1,07

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

1624

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar

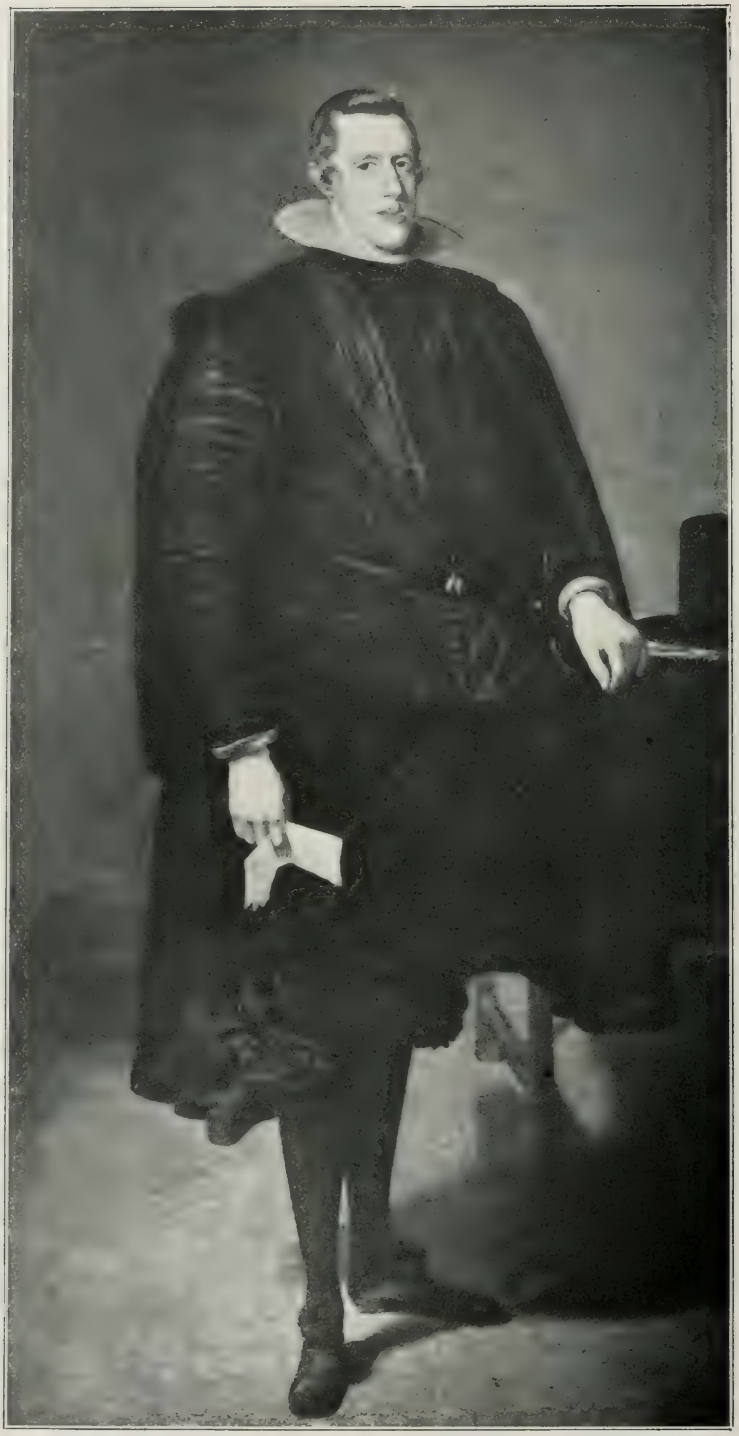
Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,57, B. 0,44

Philipp IV.

Philip IV. Um 1623 Philippe IV



*Madrid, Prado-Museum

H. 2,01, B. 1,02

Philipp IV.

Philip IV. Um 1623—1624 Philippe IV

*London, George Lindsay Holford H. 2,07, B. 1,21

Philipp IV.

Philip IV. Philippe IV

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,25

Der Infant Don Carlos?

The Infant Don Carlos? Um 1625 L'Infant Don Carlos?

Madrid, Prado-Museum

Der Infant Don Carlos?
(Ausschnitt)

The Infant Don Carlos?
(Detail)

L'Infant Don Carlos?
(Détail)

*Madrid, Richard Traumann

Isabella von Bourbon; erste Gemahlin Philipps IV.

Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.

Um 1625

Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV

* Madrid, Marques de Casa Torres

Der Alkalde Ronquillo

The Alcalde Ronquillo Um 1623—1625 L'Alcade Ronquillo

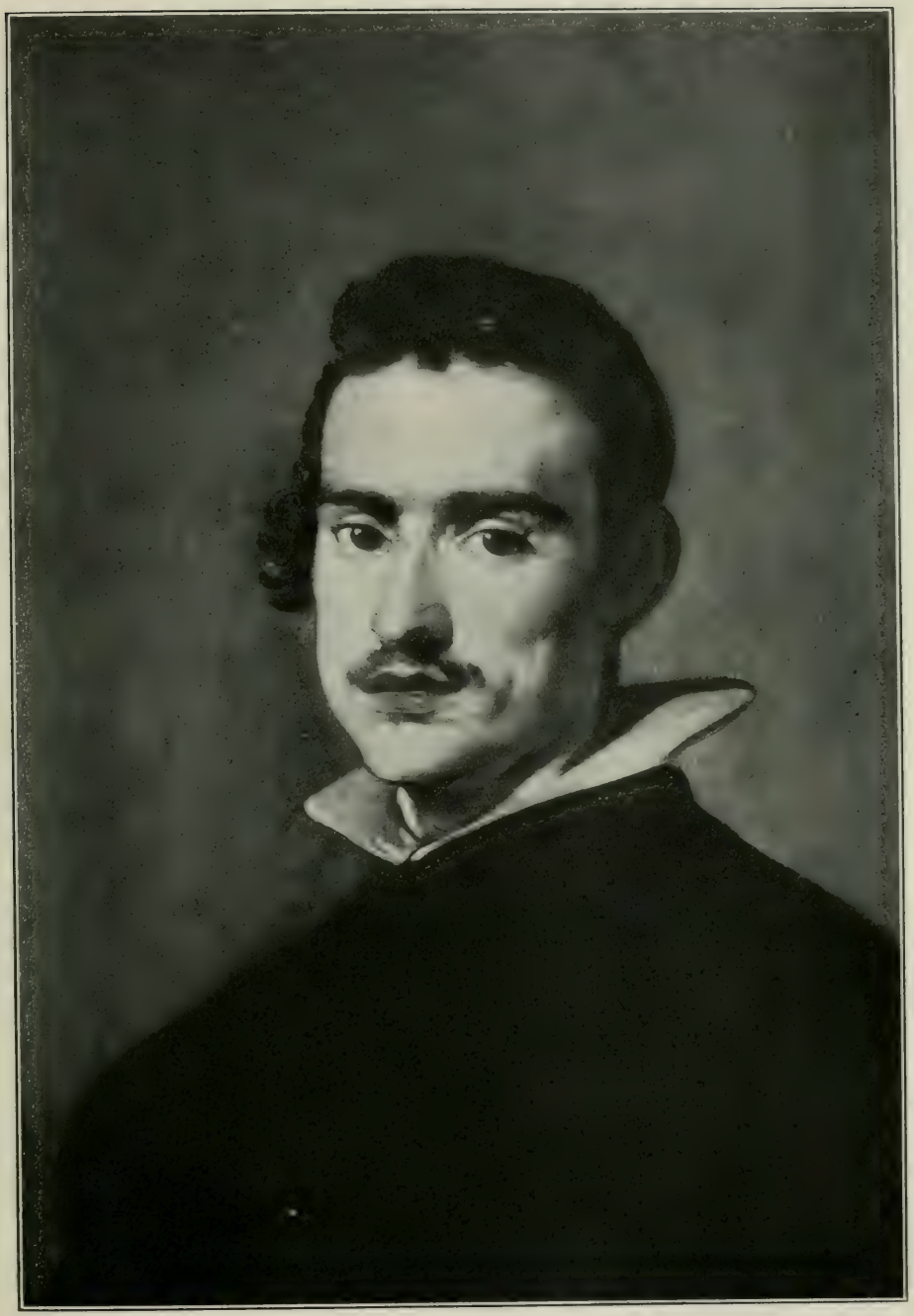
*Brighton, Sir George Donaldson

H. 1,72, B. 1,06

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.

Portrait of a Buffoon of Philip IV. (Calabaças) Portrait d'un Bouffon de Philippe IV

Um 1625

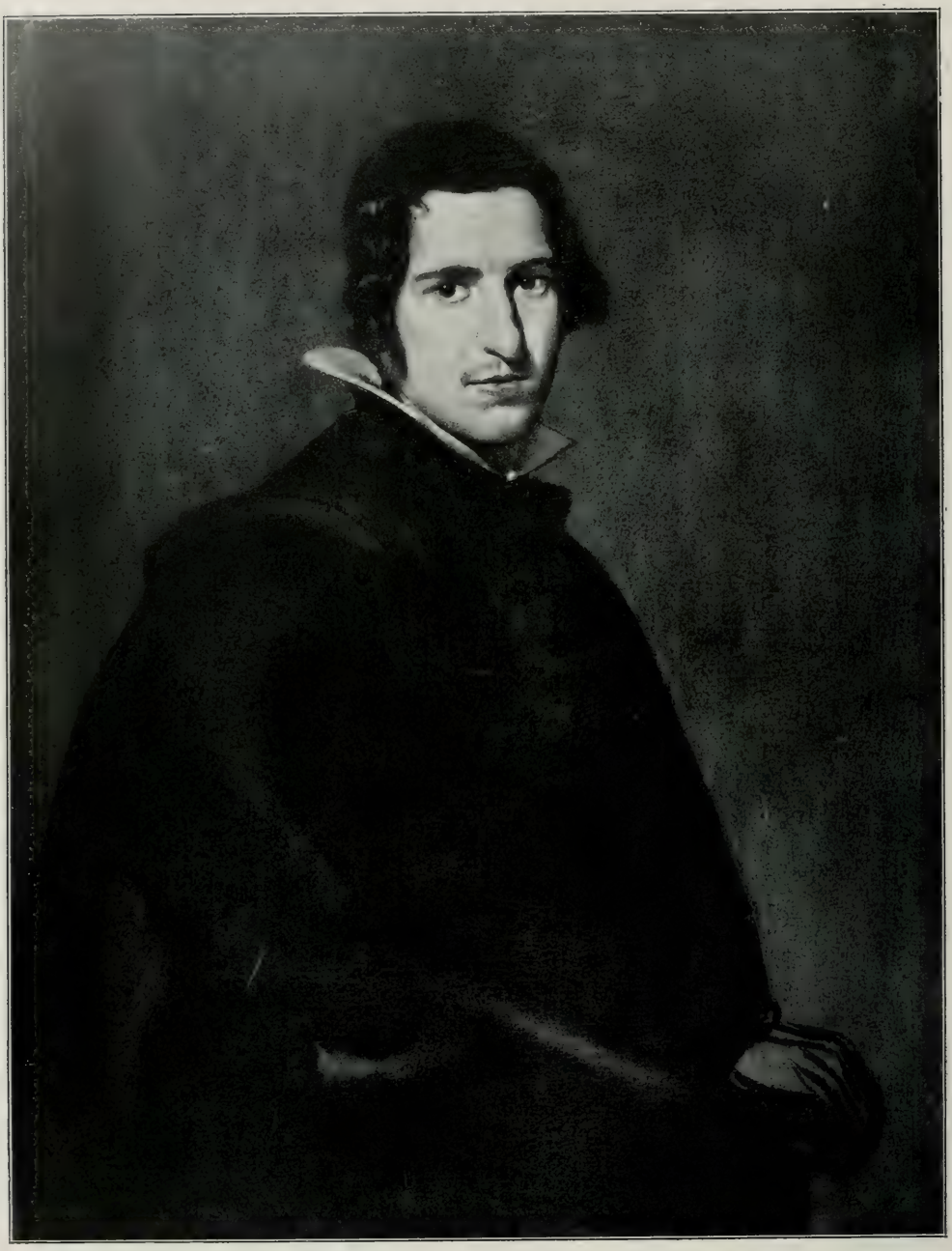


*Madrid, Prado-Museum

H. 0,56, B. 0,39

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Um 1625 — Portrait d'Homme



München, Alte Pinakothek

H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man

Um 1626

Portrait d'un jeune Homme

*Neuyork, Hispanic Society of America

H. 2,16, B. 1,295

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar — Um 1627 — Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

London, Sammlung Huth H. 2,00, B. 1,09

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar

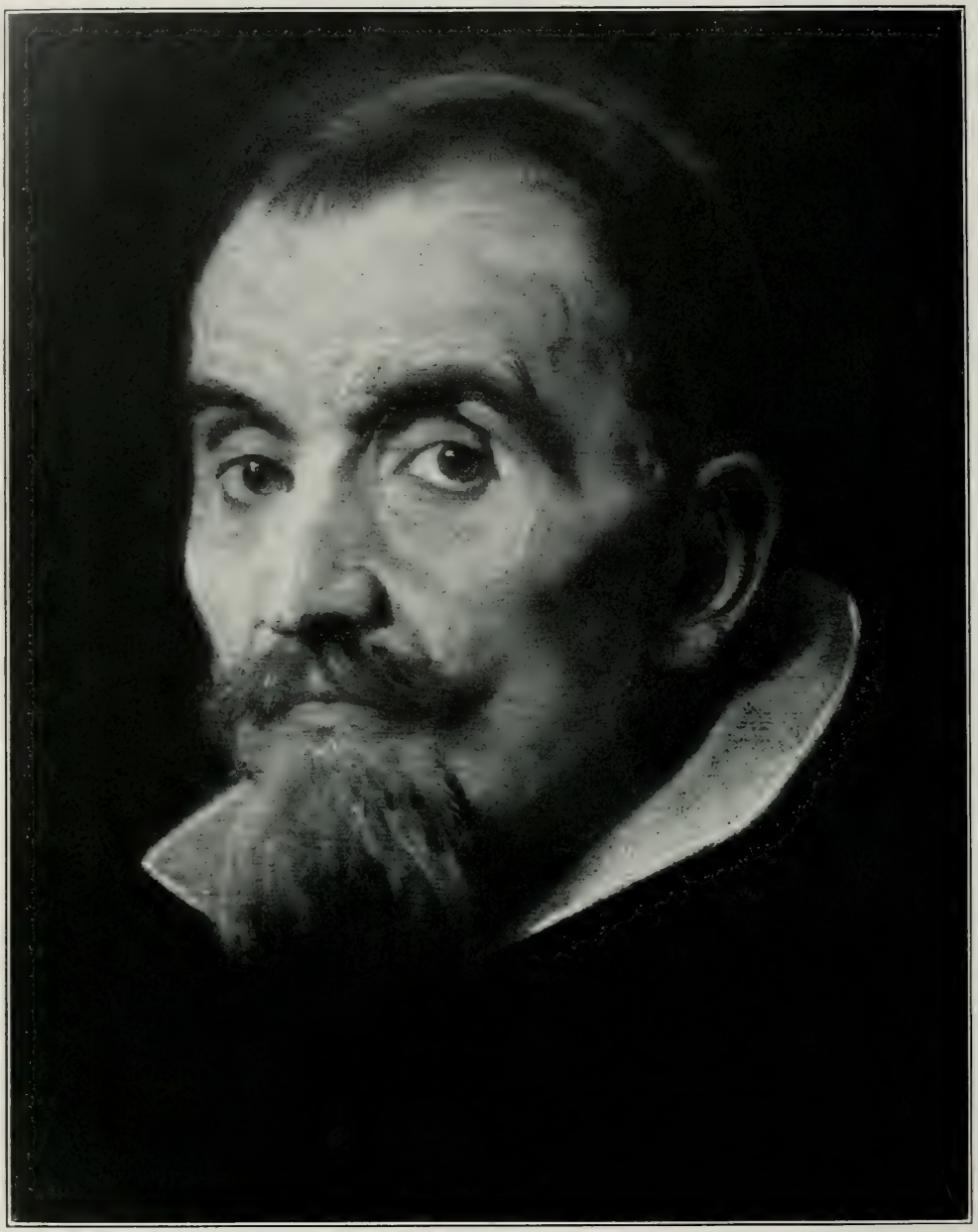
Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,065, B. 1,145

Don Diego del Corral

Um 1628



Madrid, Prado-Museum

Don Diego del Corral
(Ausschnitt)

The head of Don Diego del Corral
(Detail of the preceding picture)

La tête de Don Diego del Corral
(Détail du tableau précédent)

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,15, B. 1,10

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdos

Um 1628

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 1,20, B. 0,99

Die Gemahlin des Conde Duque de Olivares

The Wife of the Duke of Olivares Um 1628 L'Epouse du Duc d'Olivarès

H. 0,62, B. 0,50

* Madrid, Prado-Museum

Sibylle

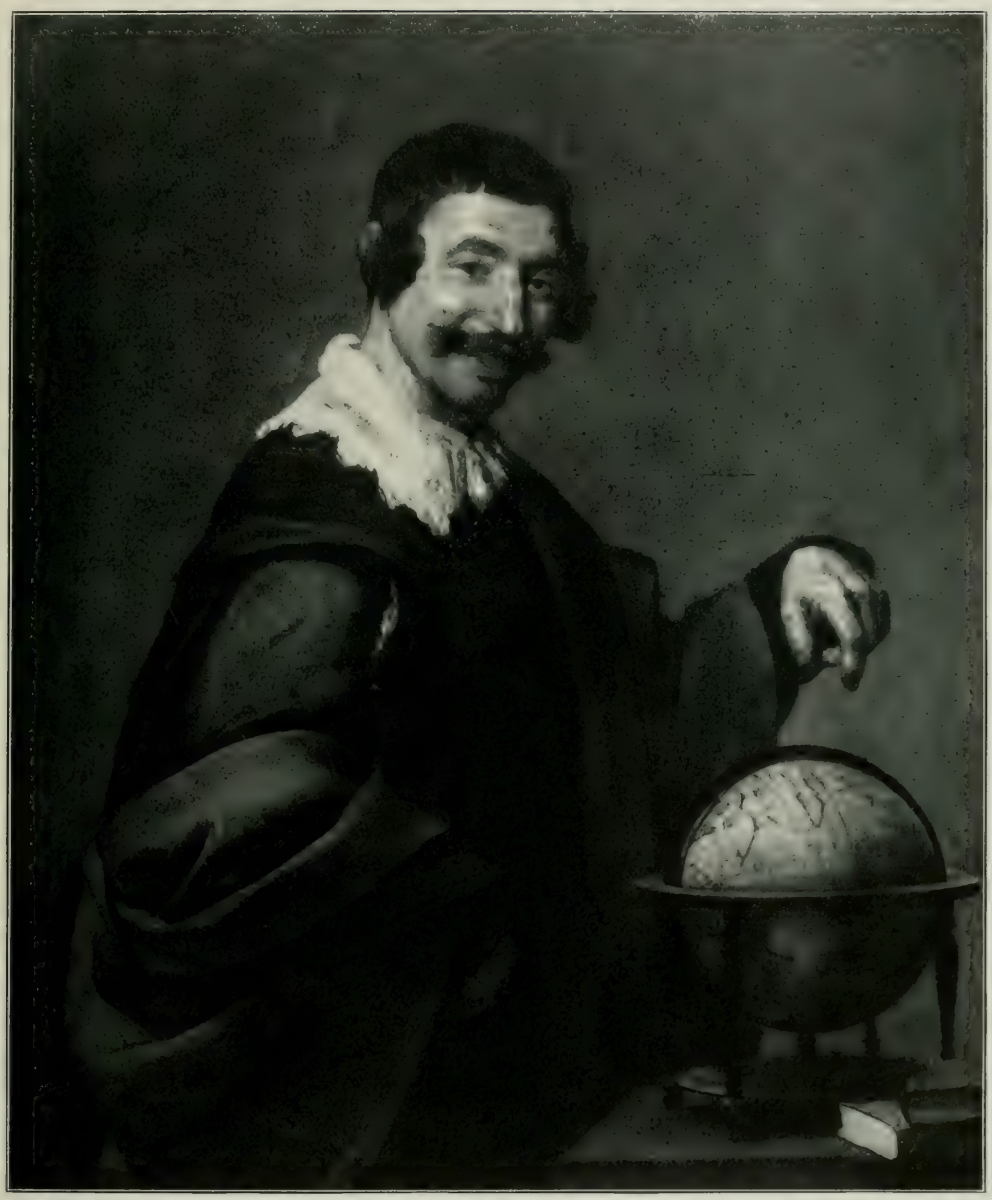
A Sibyl | Um 1623 | Une Sibylle

* London, Herzog von Wellington

H. 0,60, B. 0,54

Der Dichter Quevedo

The Poet Quevedo — Um 1628 — Le Poète Quevedo



*Rouen, Museum

H. 0,99, B. 0,82

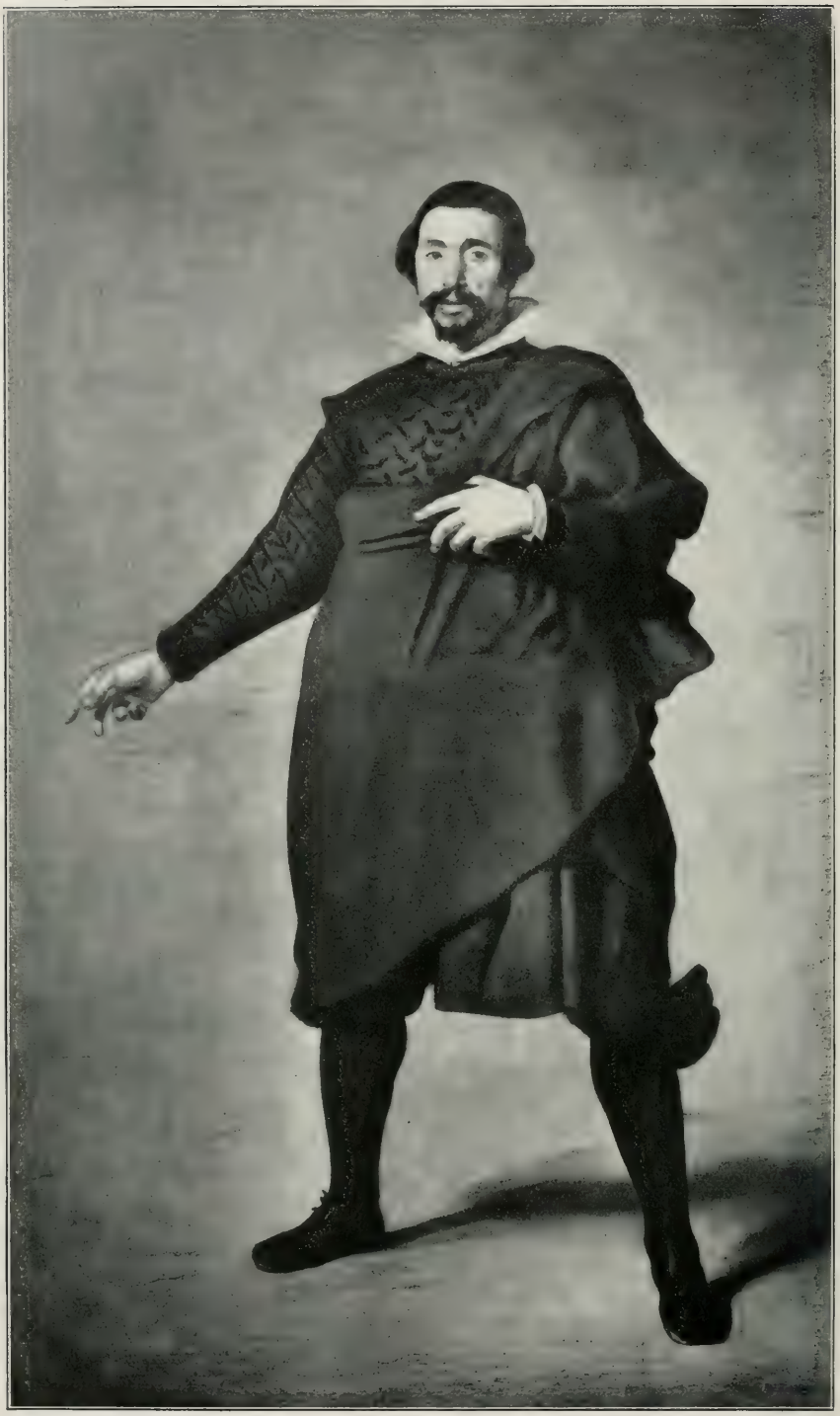
Bildnis eines Hofnarren

(Der sogenannte Geograph)

Um 1628

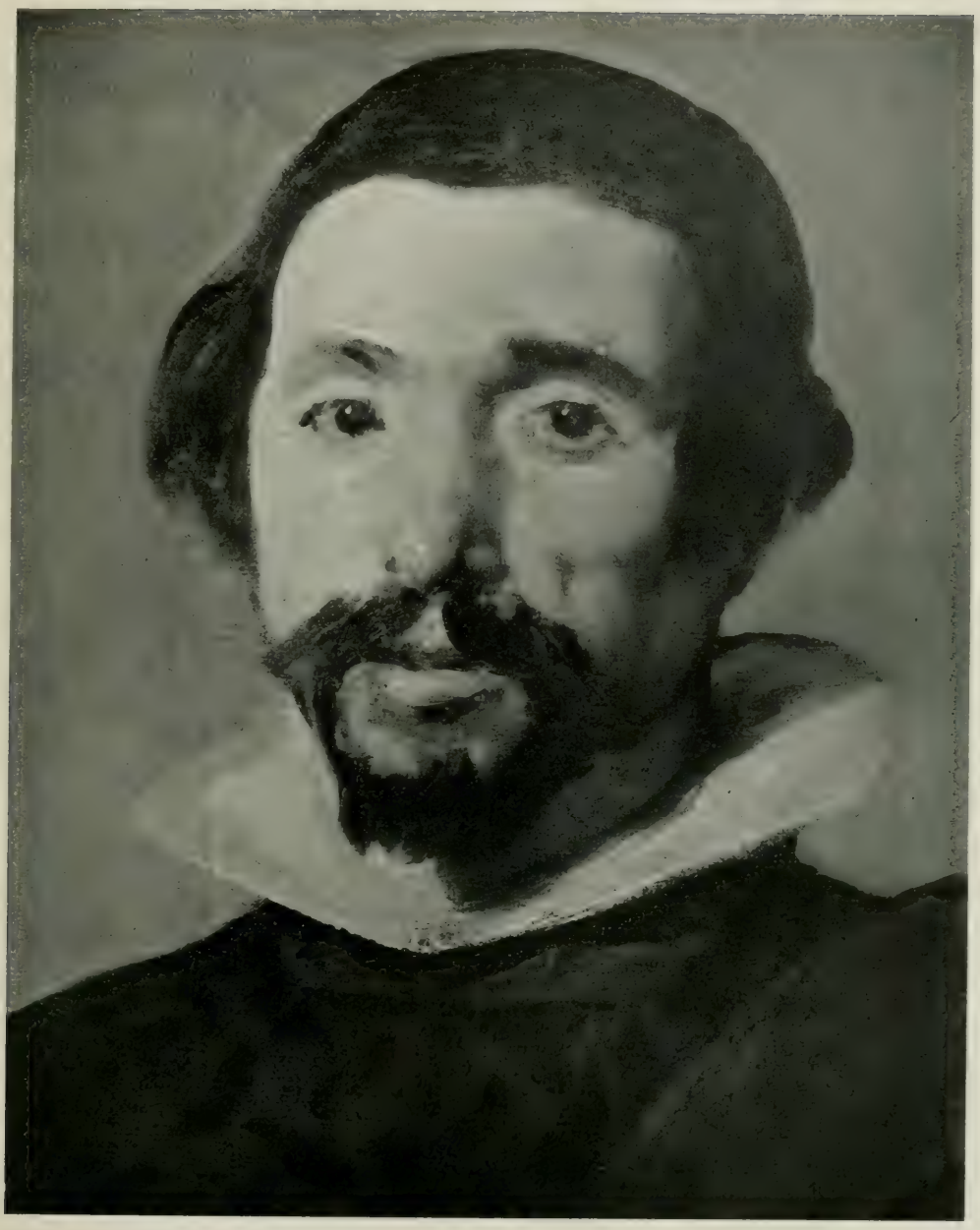
Portrait of a Buffoon

Portrait d'un Bouffon



*Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,23

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pablillos de Valladolid)
Portrait of a Buffoon of Philip IV. Um 1628 Portrait d'un Bouffon de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Pablillos de Valladolid)
(Ausschnitt)

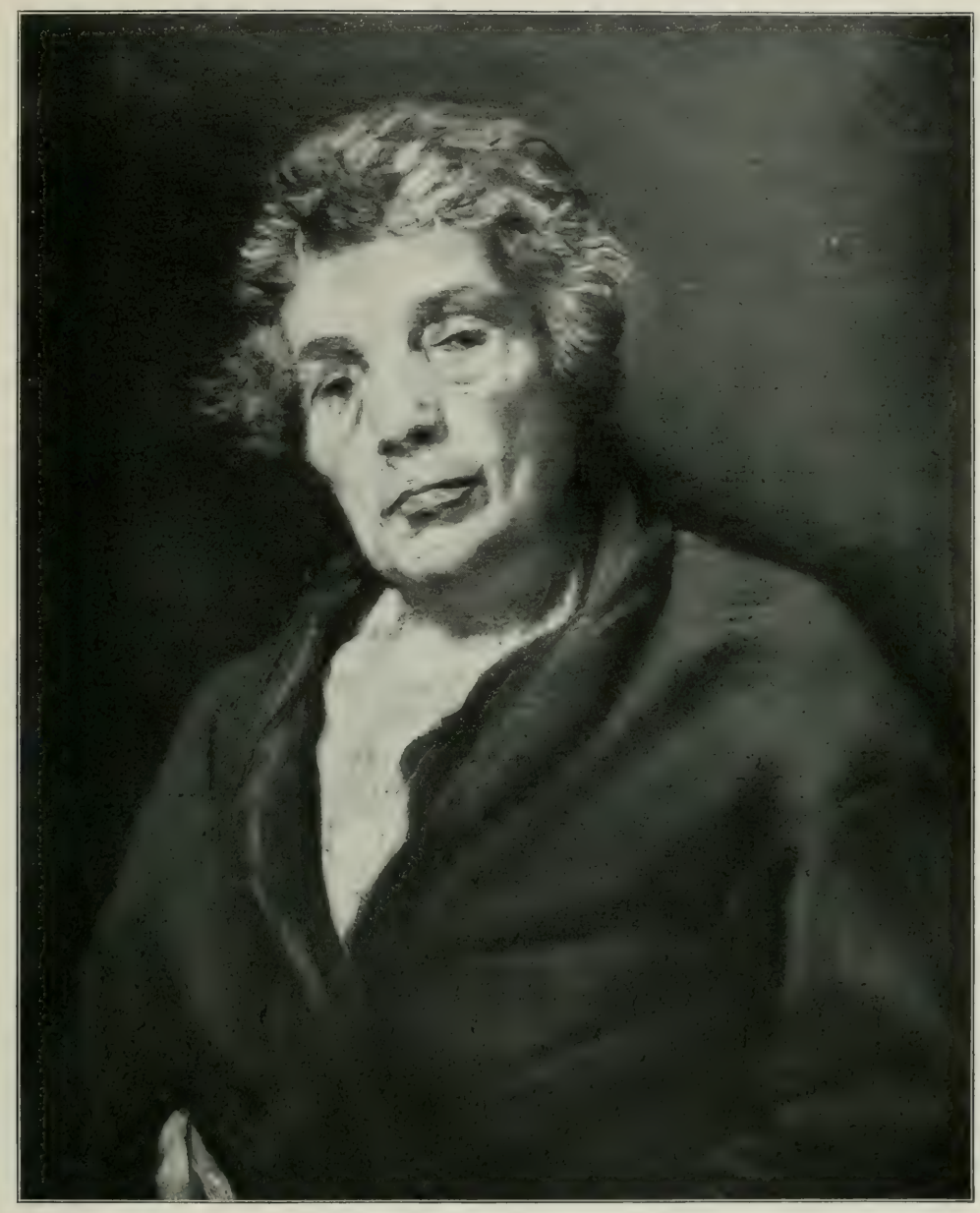
Portrait of a Buffoon of Philip IV.
(Detail)

Portrait d'un Bouffon de Philippe IV
(Détail)

*Madrid, Prado-Museum H. 1,97, B. 0,94

Äsop

Aesopus Um 1629 Esope



Madrid, Prado-Museum

The Head of Aesopus
(Detail of the preceding Picture)

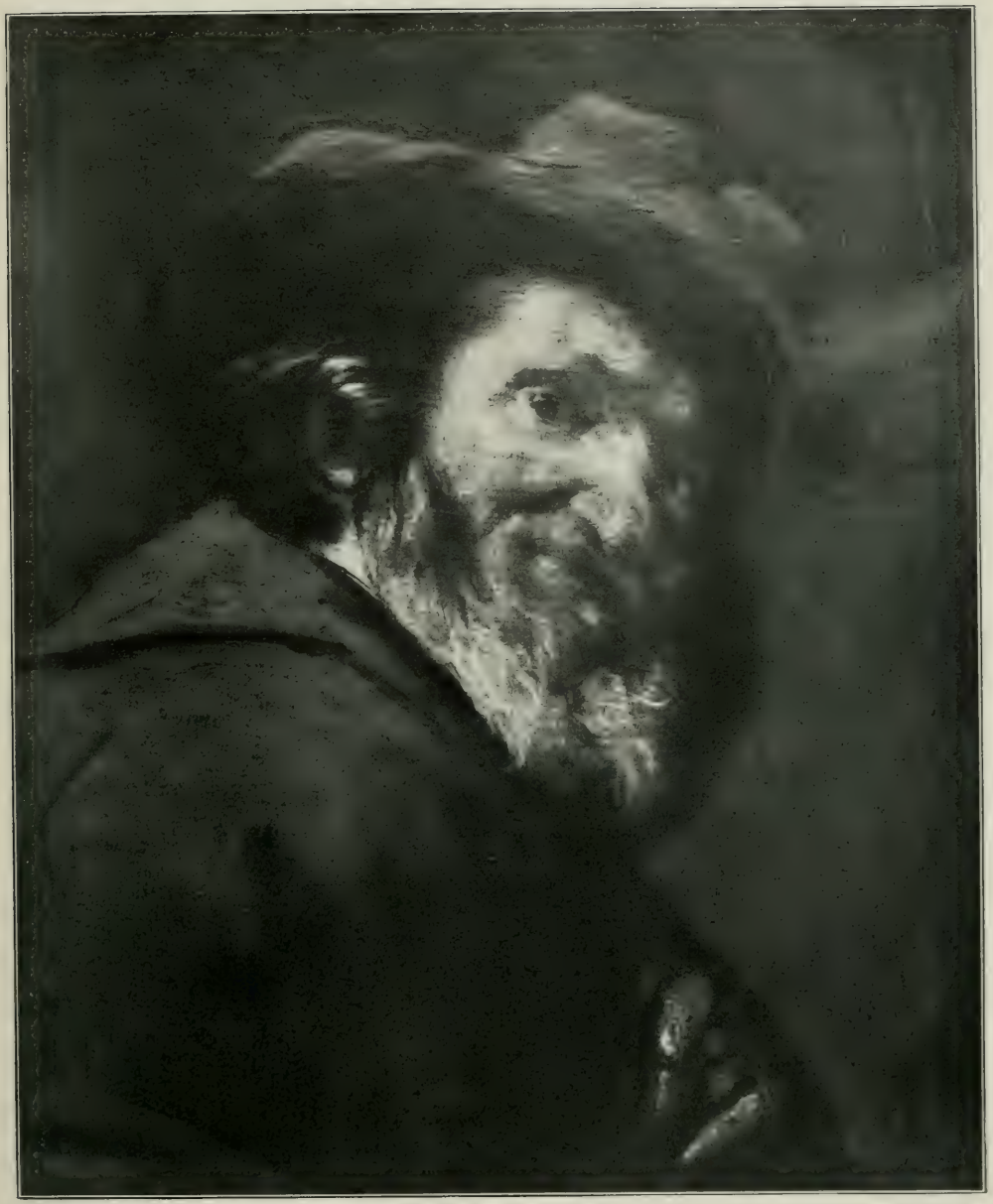
Äsop
(Ausschnitt)

La Tête d'Esope
(Détail du Tableau ci-contre)

*Madrid, Prado-Museum H. 1,79, B. 0,94

Menippus

Menippus Um 1629 Ménippe



Madrid, Prado-Museum

Menippus

The Head of Menippus
(Detail of the preceding Picture)

(Ausschnitt)

La Tête de Ménippe
(Détail du Tableau précédent)

*London, Nationalgalerie

H. 1,61, B. 2,035

Christus an der Säule

Um 1629

Christ at the Column

Le Christ à la Colonne

* Madrid, Prado-Museum

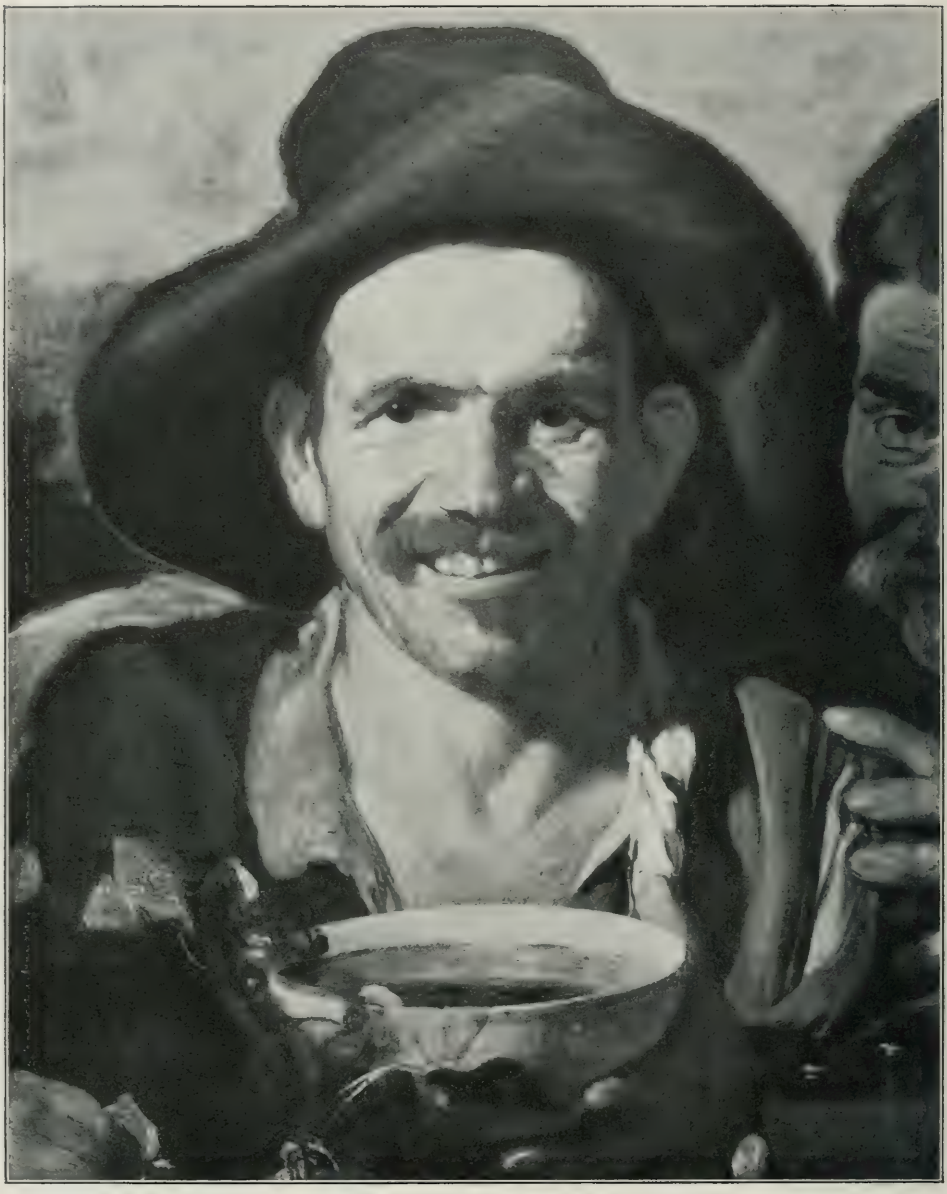
H. 1,65, B. 2,25

Die Trinker („Los Borrachos")

The Drinkers

1629

Les Buveurs



Madrid, Prado-Museum

Die Trinker („Los Borrachos")

The Drinkers
(Detail)

(Ausschnitt)
1629

Les Buveurs
(Détail)

*Philadelphia, Sammlung Widener

H. 0,81, B. 0,99

Die Trinker („Los Borrachos“)

The Drinkers

Les Buveurs

*Escorial, Salas capitulares

H. 2,23, B. 2,50

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs

Jacob receiving the bloody Coat of Joseph 1630 Jacob recevant la Tunique ensanglantée de Joseph

Escorial, Salas capitulares

Jakob erhält den blutigen Rock Josephs
(Ausschnitt)

Jacob receiving the bloody coat of Joseph
(Detail)

1630

Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph
(Détail)

* Madrid, Prado-Museum

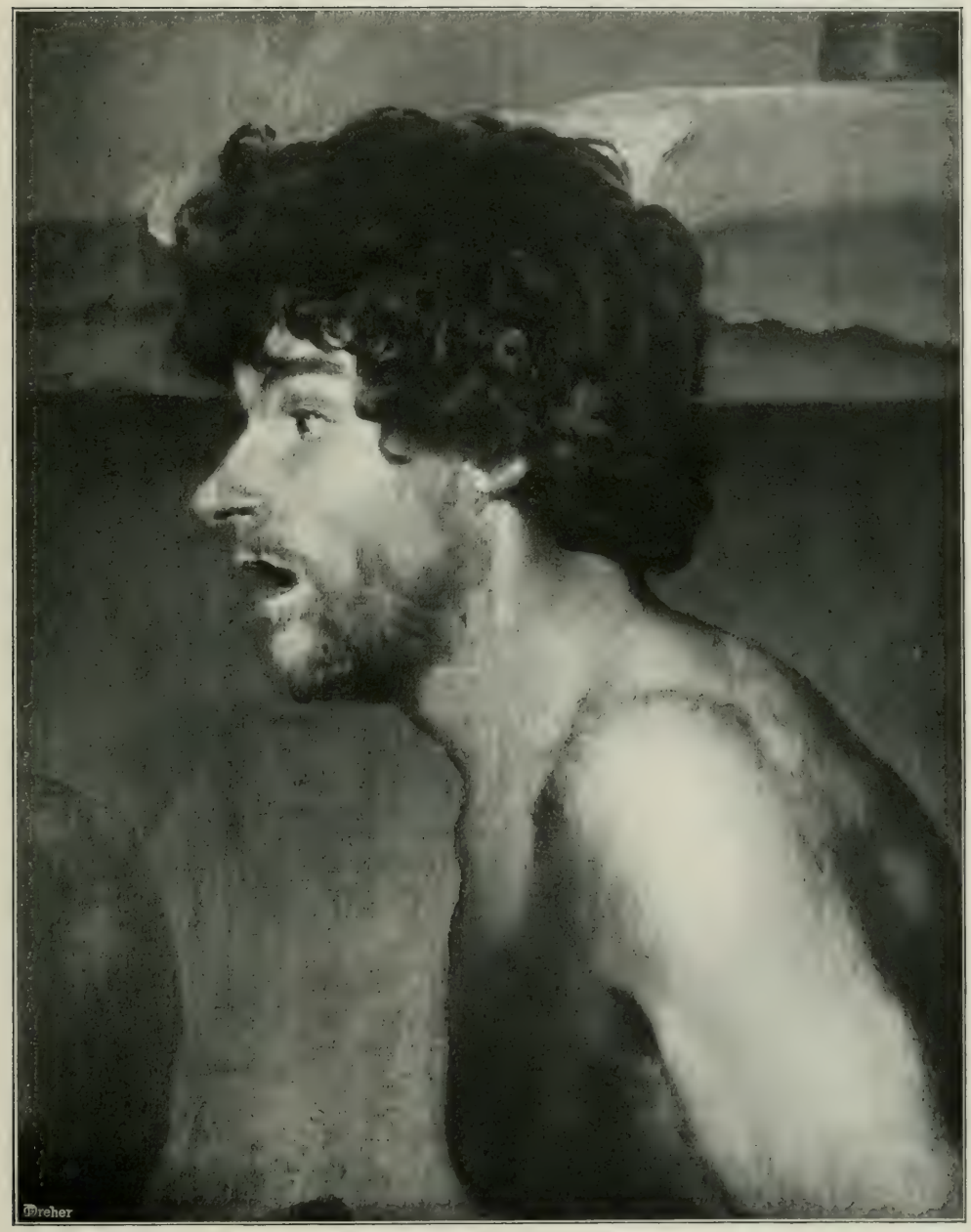
H. 2,23, B. 2,90

Die Schmiede des Vulkan

The Forge of Vulcan

1630

La Forge de Vulcain



Madrid, Prado-Museum

Die Schmiede des Vulkan

The Forge of Vulcan
(Detail)

(Ausschnitt)
1630

La Forge de Vulcain
(Détail)

*Madrid, Prado-Museum

H. 0,58, B. 0,44

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The Infanta Mary, Queen of Hungary 1630 L'Infante Marie, Reine de Hongrie

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 2,00, B. 1,06

Die Infantin Maria, Königin von Ungarn

The Infanta Mary, Queen of Hungary L'Infante Marie, Reine de Hongrie

London, Sammlung Huth H. 2,00, B. 1,12

Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV.

Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV

Kopenhagen, Kgl. Galerie

Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV.

Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV

*London, Nationalgalerie H. 1,98, B. 1,12

Philipp IV.

Philip IV. Um 1631 Philippe IV

*Boston, Museum of Fine Arts

H. 1,40, B. 0,81

Prinz Balthasar Carlos und sein Zwerg

1631

The Prince Balthazar Carlos and his Dwarf

Le Prince Baltasar Carlos et son Nain

London, Wallace Collection H. 1,17, B. 0,955

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos 1632 Le Prince Baltasar Carlos

* Wien, Hofmuseum

H. 1.26, B. 0,84

Philipp IV.

Philip IV.

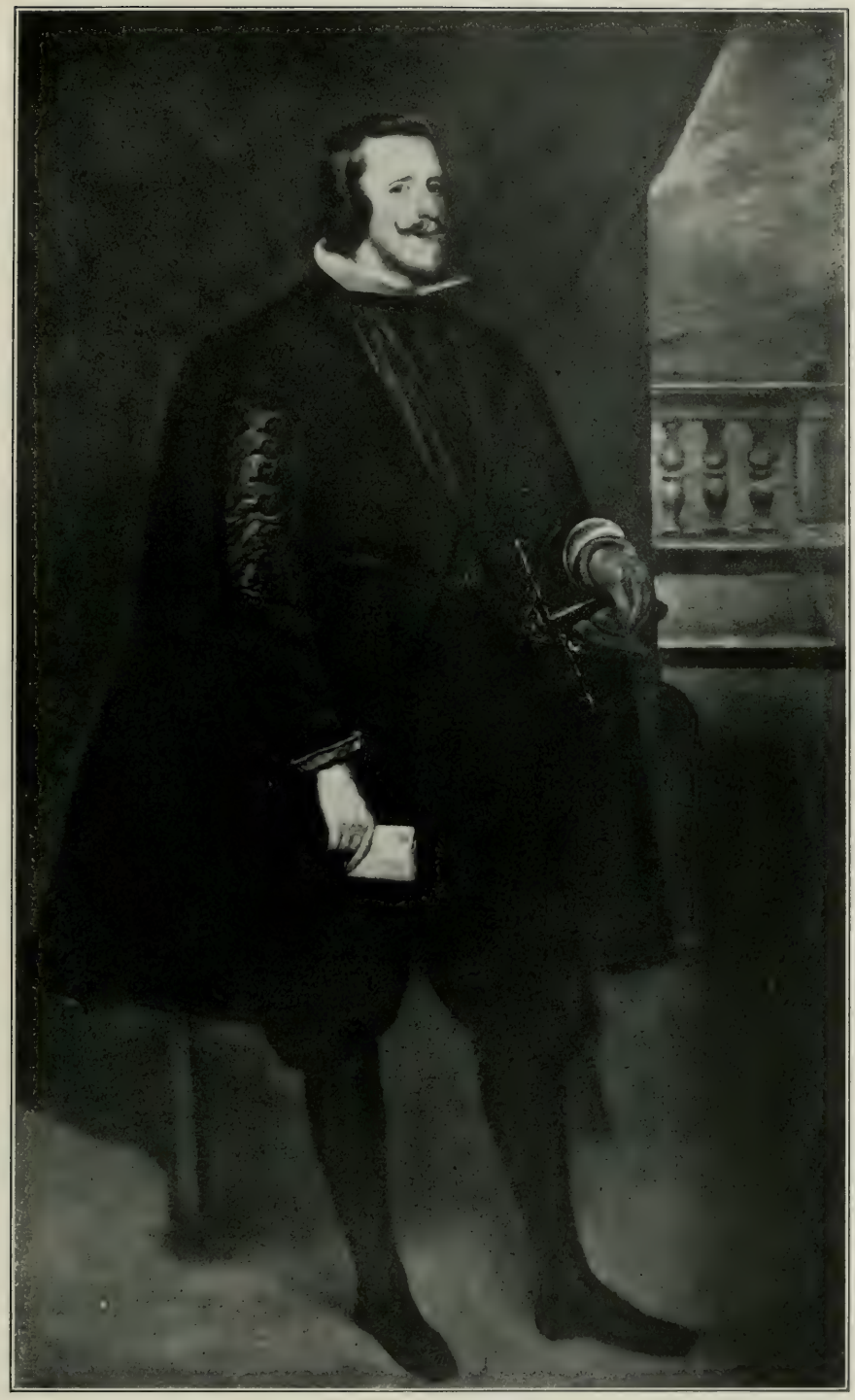
1632

Philippe IV

*Wien, Hofmuseum H. 1,30, B. 1,00

Isabella von Bourbon, erste Gemahlin Philipps IV.

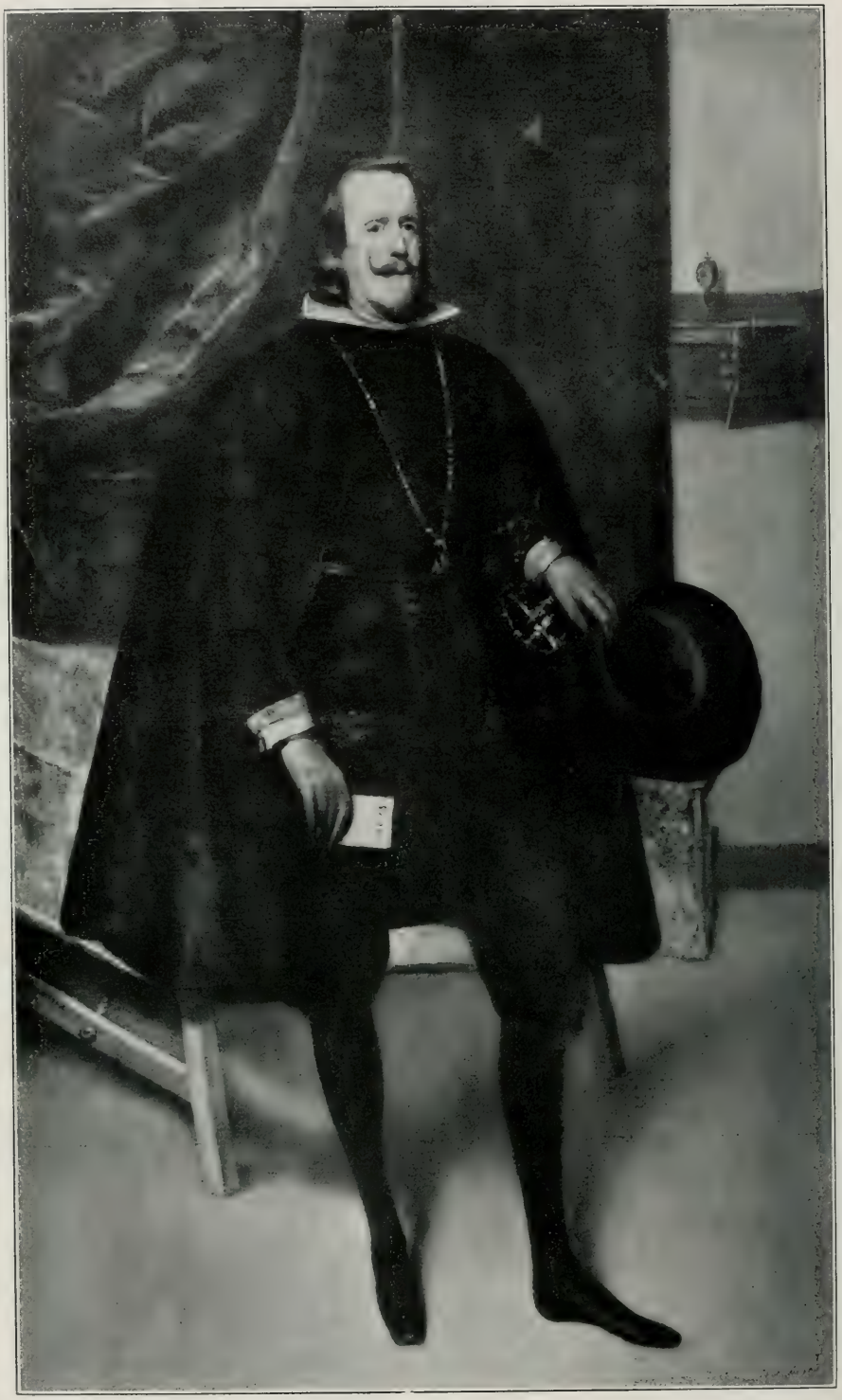
Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV. 1632 Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV



St. Petersburg, Ermitage H. 2,03, B. 1,21

Philipp IV.

Philip IV. Philippe IV



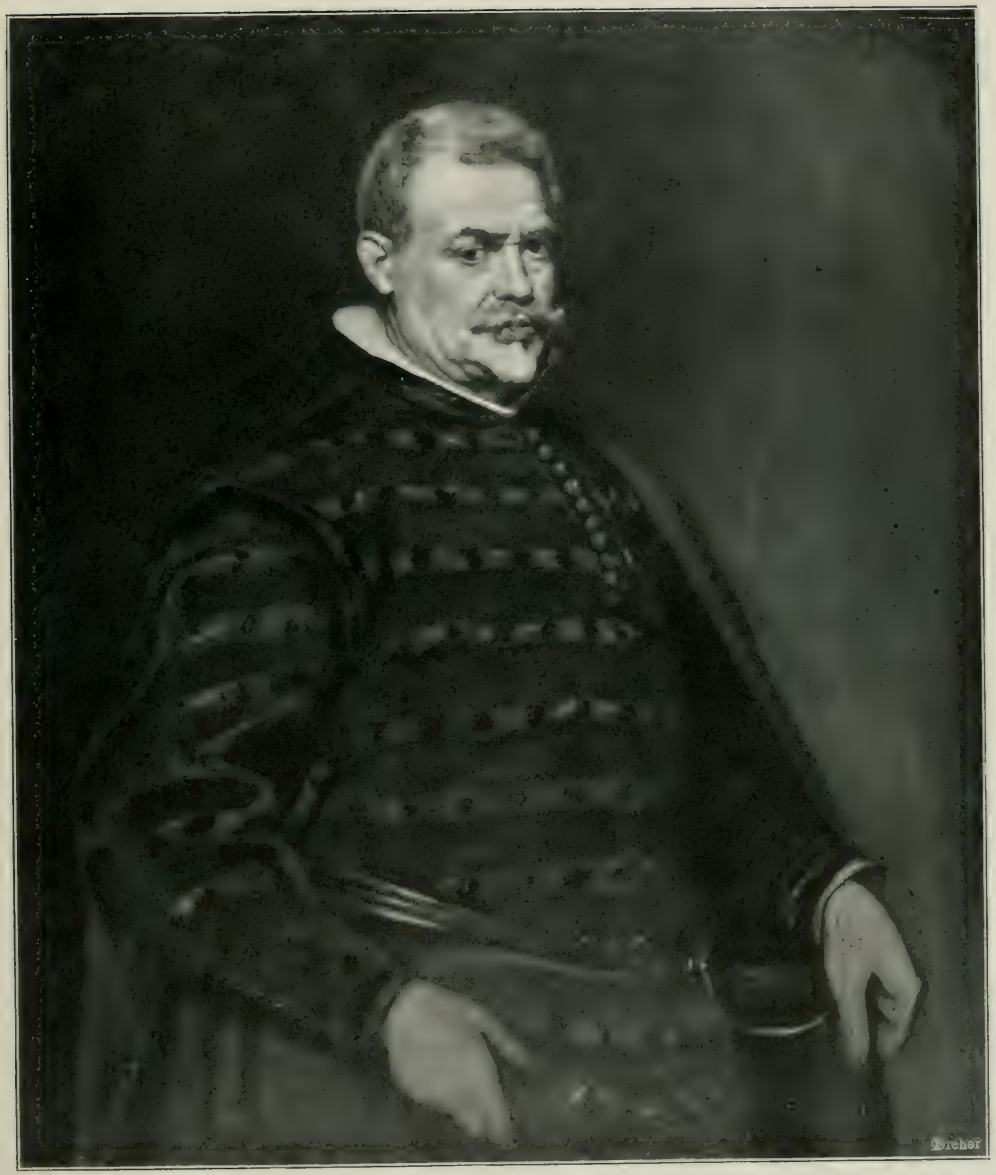
London, Sammlung Huth

H. 2,07, B. 1,23

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

H. 1,08, B. 0,895

Der Oberjägermeister Juan Mateos

Juan Mateos, Master of the Hunt of Philip IV. Um 1632 Juan Mateos, premier Arquebusier du Roi

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Österreich

The Infant Don Ferdinand of Austria — Um 1633 — L'Infant Don Ferdinand d'Autriche

Madrid, Prado-Museum

Der Infant Don Ferdinand von Österreich

The Infant Don Ferdinand of Austria (Detail) (Ausschnitt) Um 1633 L'Infant Don Ferdinand d'Autriche (Détail)

Madrid, Prado-Museum H. 1,91, B. 1,26

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in Hunting-suit Um 1634 Philippe IV en Costume de Chasse

Madrid, Prado-Museum

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in Hunting-suit (Detail)

(Ausschnitt)
Um 1634

Philippe IV en Costume de Chasse (Détail)

*Paris, Louvre

H. 2,00, B. 1,20

Philipp IV. im Jagdkostüm

Philip IV. in Hunting-suit

Philippe IV en Costume de Chasse

*Hampton Court Palast

H. 2,36, B. 1,45

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV

Hampton Court Palast H. 2,56, B. 1,45

Königin Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.

Queen Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.

La Reine Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,91, B. 1,03

Prinz Balthasar Carlos als Jäger

The Prince Balthazar Carlos as Hunter — 1635 — Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur

Madrid, Prado-Museum

Prinz Balthasar Carlos als Jäger

The Prince Balthazar Carlos as Hunter (Detail) (Ausschnitt) Um 1635 Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur (Détail)

London, Marques of Bristol H. 1,54, B. 0,92

Prinz Balthasar Carlos als Jäger

The Prince Balthazar Carlos as Hunter — Um 1635 — Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur

London, Herzog von Abercorn

H. 1,59, B. 1,33

Prinz Balthasar Carlos als Jäger

The Prince Balthazar Carlos as Hunter Le Prince Baltasar Carlos en Chasseur

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,58, B. 1,13

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos Um 1635 Le Prince Baltasar Carlos

*Madrid, Prado-Museum H. 3,00, B. 3,14

Philipp III., König von Spanien

Philip III., King of Spain Um 1633 Philippe III, Roi d'Espagne

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,97, B. 3,00

Margarete von Österreich, Gemahlin Philipps III.

Margaret of Austria, Wife of Philip III. | Um 1633 | Marguerite d'Autriche, Epouse de Philippe III

Madrid, Prado-Museum H. 3,13, B. 2,39

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar — Vor 1634 — Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

Madrid, Prado-Museum

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar (Detail) (Ausschnitt) Vor 1634 Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar (Détail)

*München, Alte Pinakothek H. 1,35, B. 1,14

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares
Duke of San Lucar

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès
Duc de San Lucar

Posen, Gräflich Raczinskisches Fideikommiß

H. 0,66, B. 0,535

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares
Duke of San Lucar

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès
Duc de San Lucar

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,57, B. 1,88

Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler

Um 1634

Anthony the Abbot and Paul the Hermit

Saint Antoine Abbé et Saint Paul Ermite

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,73

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos 1635 Le Prince Baltasar Carlos

Madrid, Prado-Museum

Prinz Balthasar Carlos
(Ausschnitt)
1635

The Prince Balthazar Carlos
(Detail)

Le Prince Baltasar Carlos
(Détail)

Madrid, Prado-Museum

Prinz Balthasar Carlos
(Ausschnitt)
1635

The Prince Balthazar Carlos
(Detail)

Le Prince Baltasar Carlos
(Détail)

*London, Wallace Collection H. 1,285, B. 1,00

Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule

Um 1636

The Prince Balthazar Carlos in the riding School Le Prince Baltasar Carlos dans l'Ecole d'Equitation

*London, Herzog von Westminster H. 2,075, B. 1,425

Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule

Um 1638

The Prince Balthazar Carlos in the riding School Le Prince Baltasar Carlos dans l'Ecole d'Equitation

Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3,14

Königin Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.

Queen Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV. Vor 1637 La Reine Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV

Madrid, Prado-Museum

Königin Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.
(Ausschnitt)

Queen Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.
(Detail)

La Reine Isabelle de Bourbon, première Epouse de Philippe IV
(Détail)

Madrid, Prado-Museum

Das Pferd der Königin Isabella von Bourbon
(Ausschnitt des Bildes S. 94)

Head of the Horse Isabel's of Bourbon
(Detail from p. 94)

Tête du Cheval d'Isabelle de Bourbon
(Détail du Tableau p. 94)

* Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3,14

Philipp IV.

Philip IV. Vor 1637 Philippe IV

Madrid, Prado-Museum

Philipp IV.
(Ausschnitt)

Philip IV.
(Detail)

Philippe IV
(Détail)

*Florenz, Galerie Pitti

H. 1,16, B. 0,91

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV

London, Lord Northbrook

H. 0,61, B. 0,46

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV

*Madrid, Prado-Museum

H. 3,07, B. 3,67

Die Übergabe von Breda („Las Lanzas")

The Surrender of Breda

Nach 1637

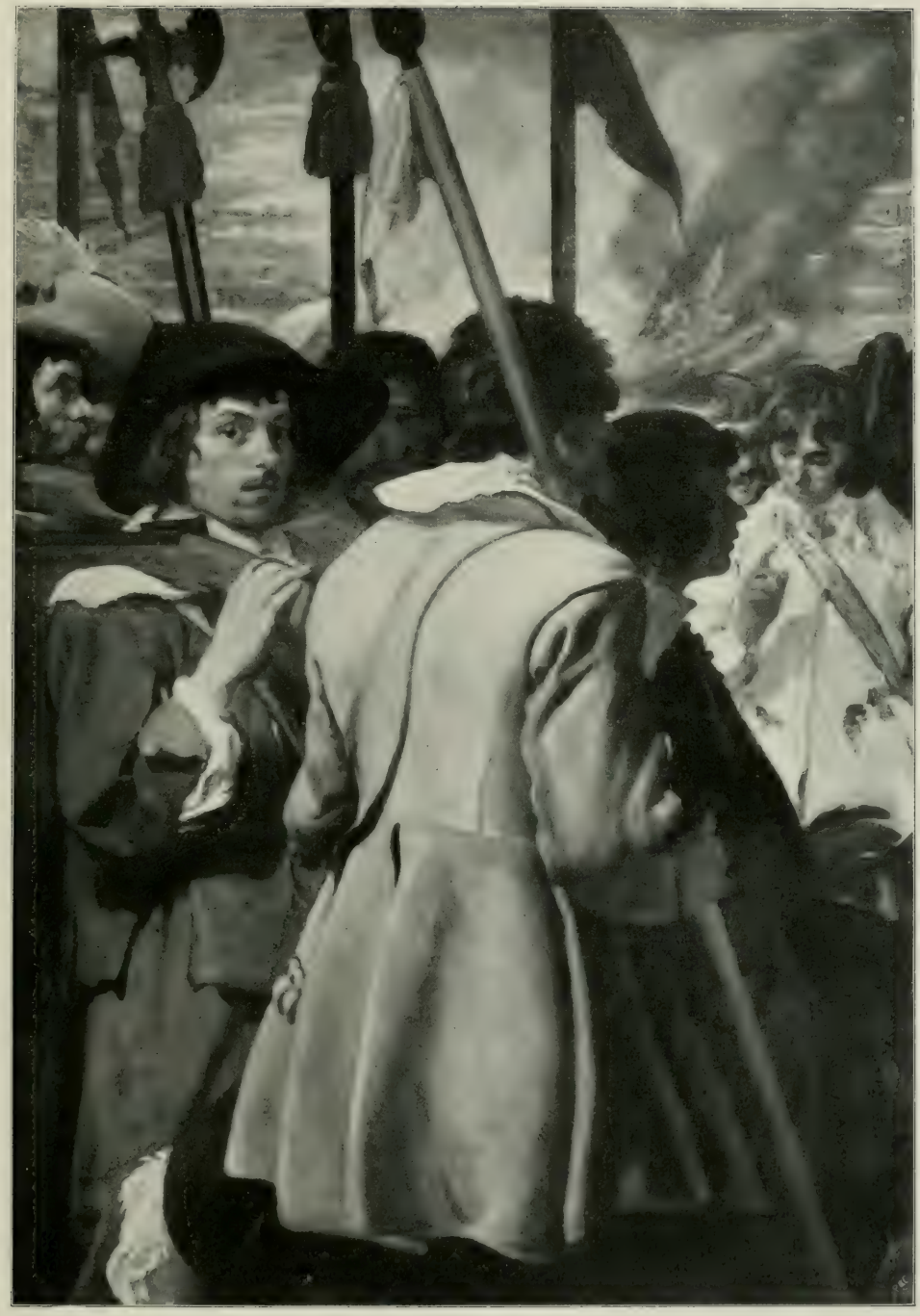
La Reddition de Bréda

Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola
(Ausschnitt aus der „Übergabe von Breda")

Justin of Nassau and Spinola
(Detail of „The Surrender of Breda")

Justin de Nassau et Spinola
(Détail de „La Reddition de Bréda"

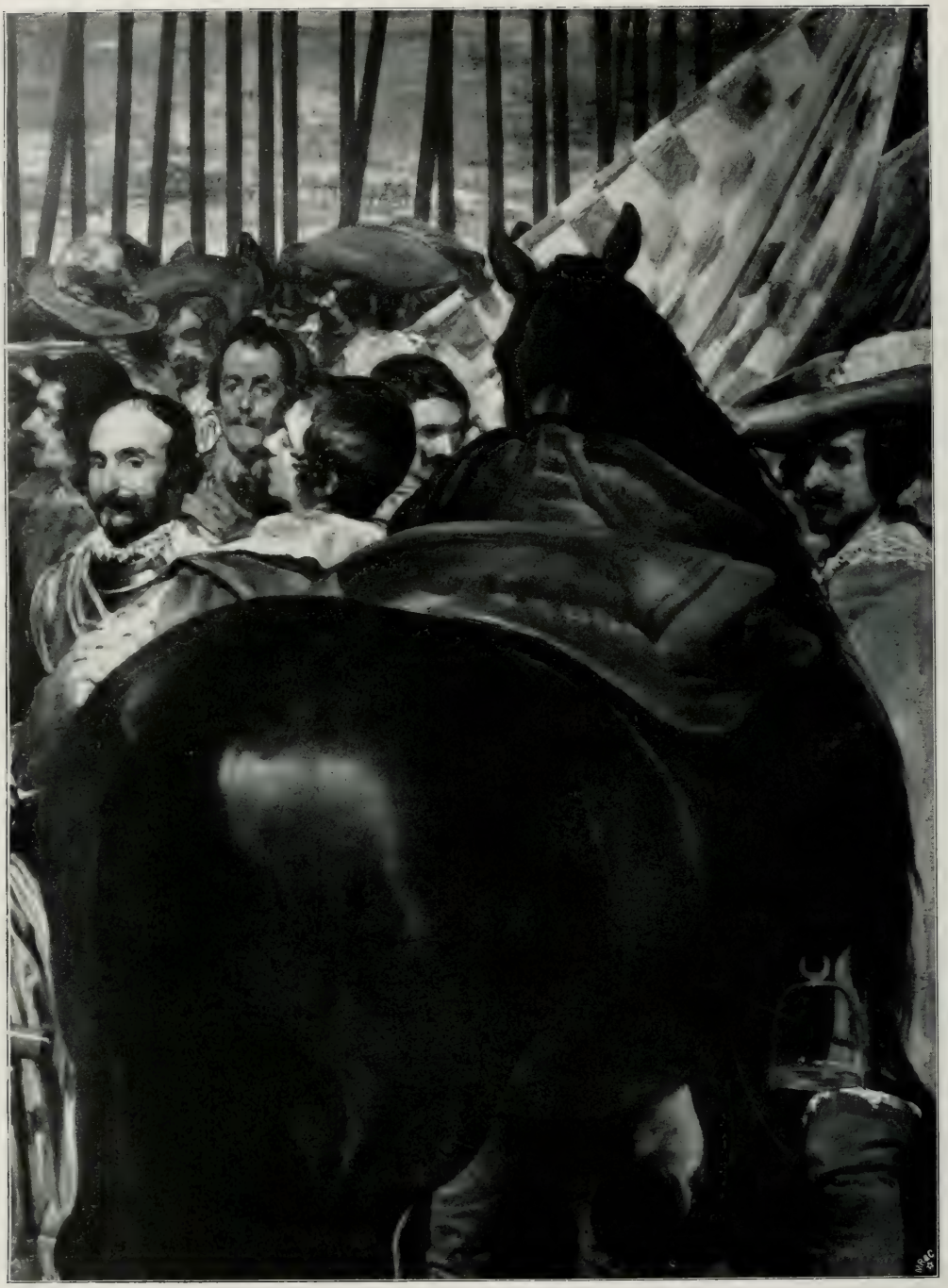


Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer
(Ausschnitt aus der „Übergabe von Breda")

Group of the Dutchmen
(Detail of „The Surrender of Breda")

Le Groupe des Hollandais
(Détail de „La Reddition de Bréda")

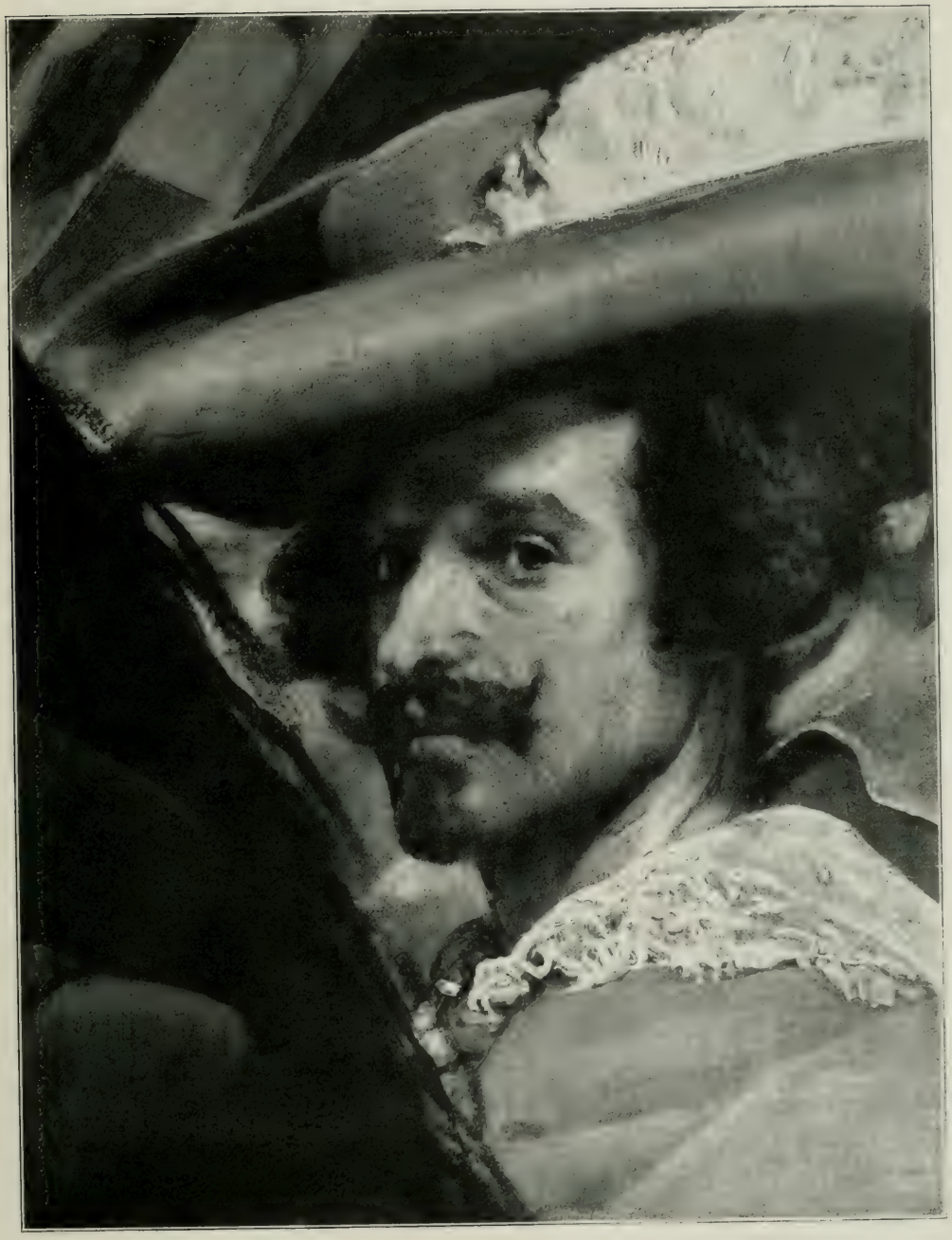


Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Spanier
(Ausschnitt aus der „Übergabe von Breda")

Group of the Spaniards
(Detail of „The Surrender of Breda")

Le Groupe des Espagnols
(Détail de „La Reddition de Bréda")



Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis
(Ausschnitt aus der „Übergabe von Breda")

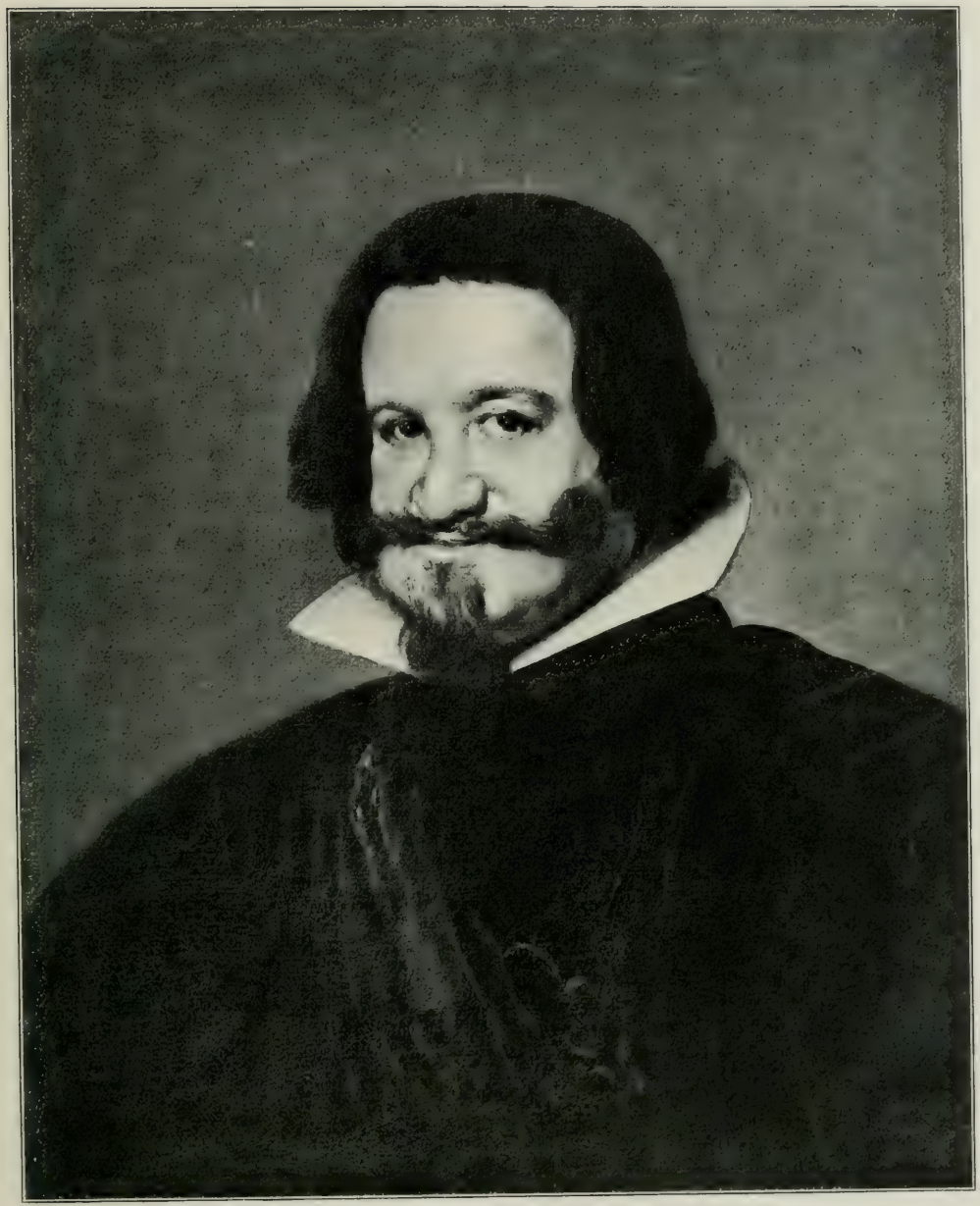
Selfportrait
(Detail of „The Surrender of Breda")

Portrait de l'Artiste
(Détail de „La Reddition de Bréda")

* Modena, Galerie H. 0,68, B. 0,51

Francesco II. von Este, Herzog von Modena

Francis II. of Este, Duke of Modena 1638 François II d'Este, Duc de Modène

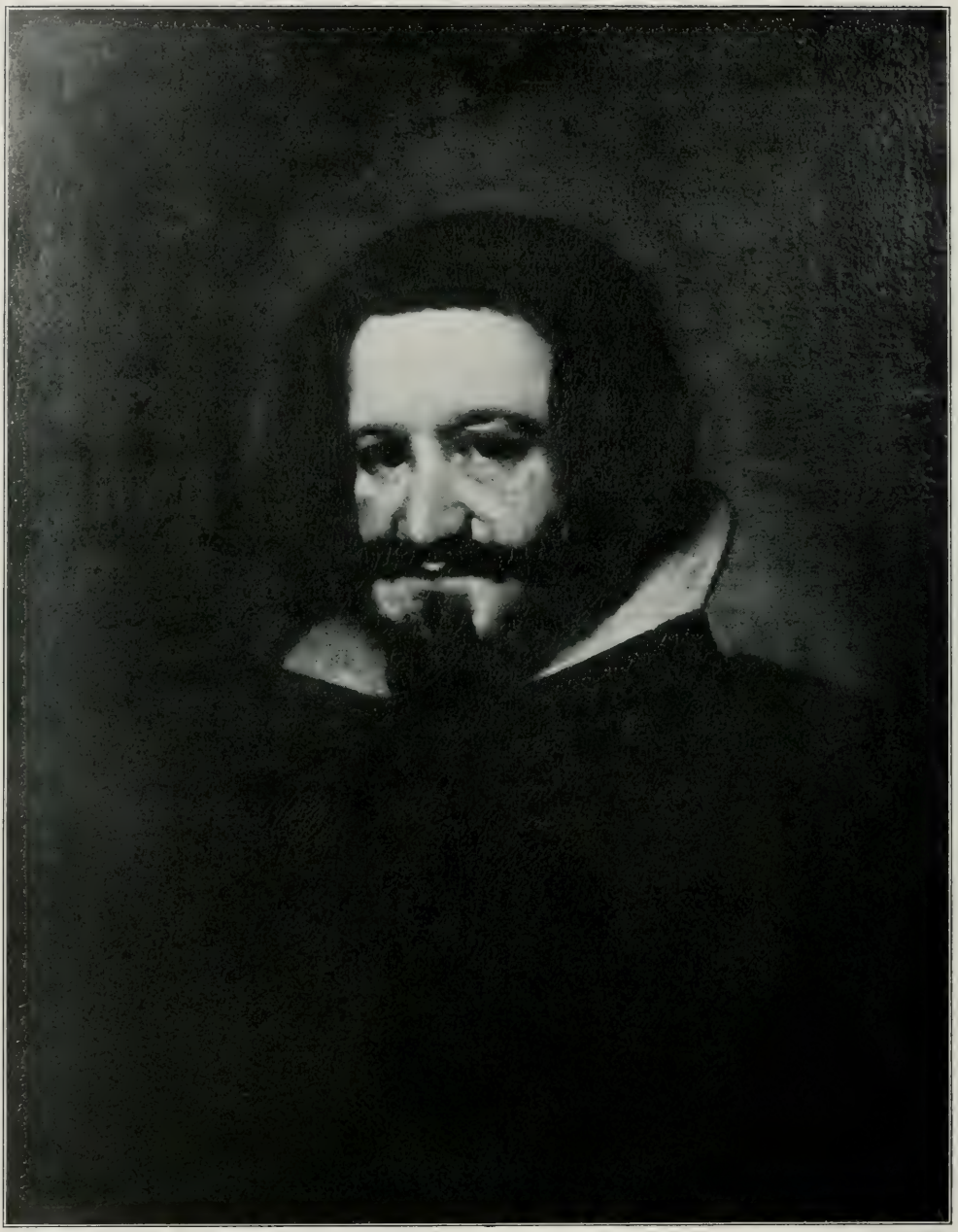


*St. Petersburg, Ermitage

H. 0,68, B. 0,55

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar — 1638 — Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar

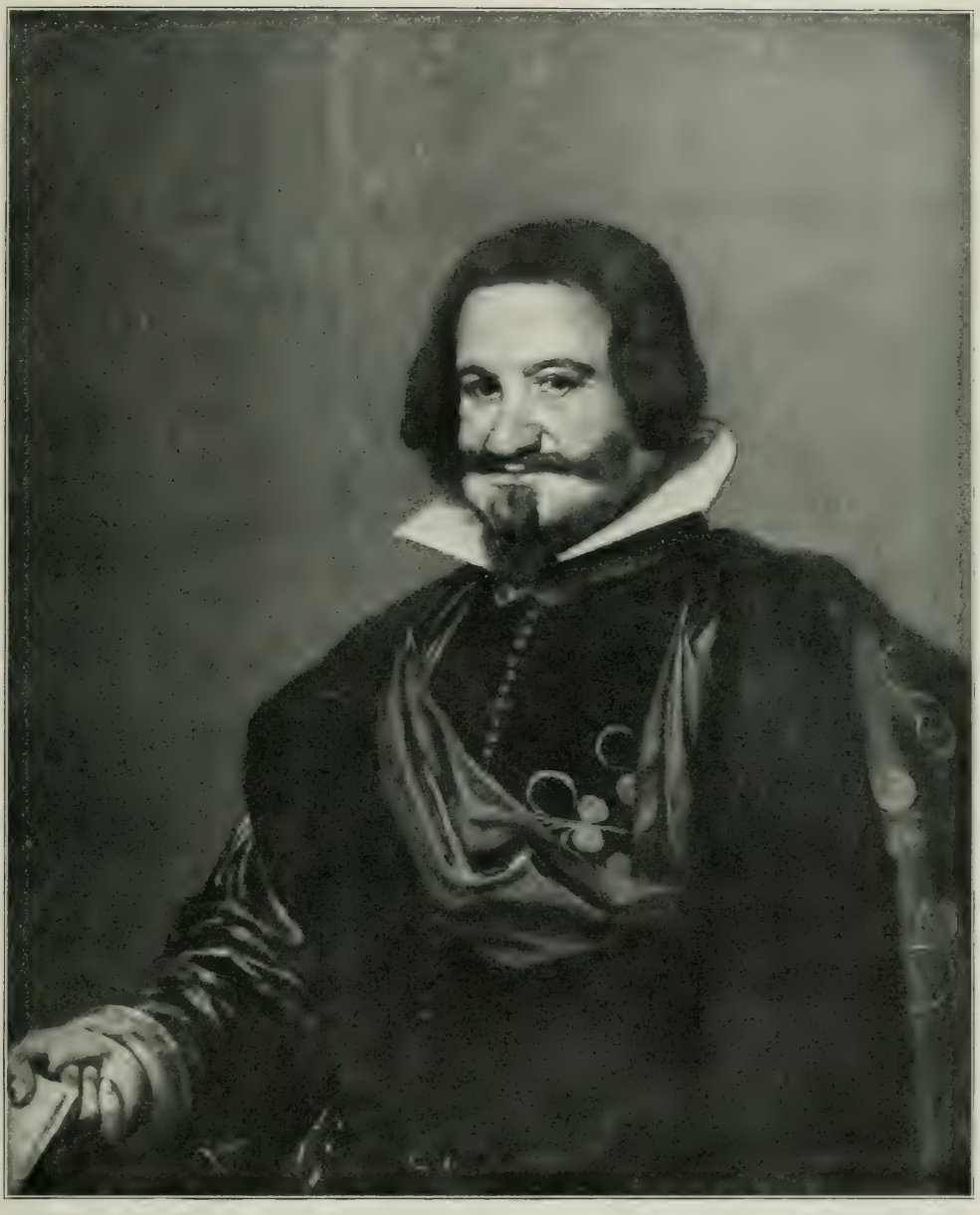


Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman)

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares
Duke of San Lucar

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès
Duc de San Lucar



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,925, B. 0,74

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares
Duke of San Lucar

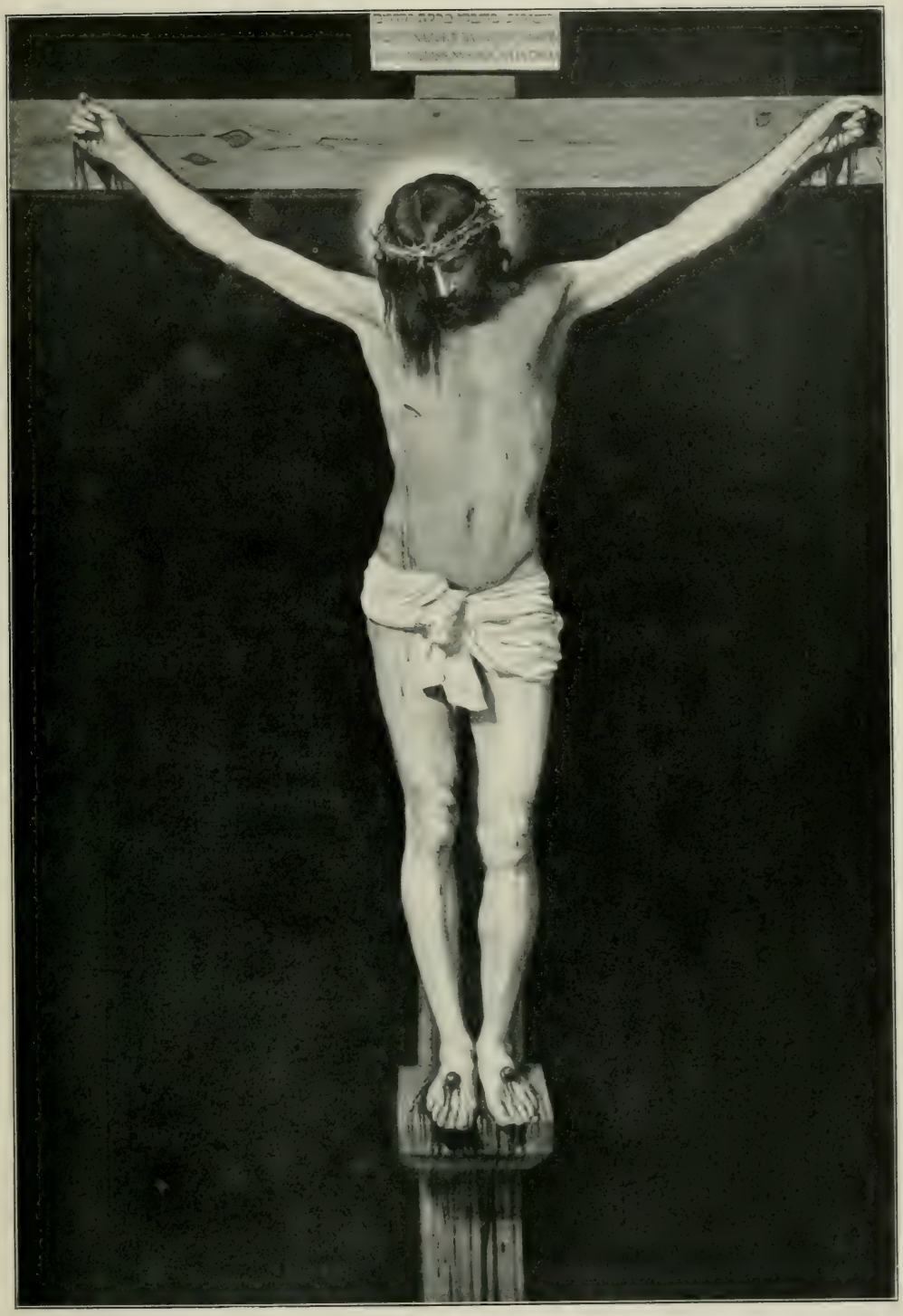
Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès
Duc de San Lucar

St. Petersburg, Ermitage H. 2,08, B. 1,25

Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar

Gaspar de Guzman Count of Olivares Duke of San Lucar

Gaspar de Guzman Comte d'Olivarès Duc de San Lucar



*Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 1,69

Christus am Kreuz

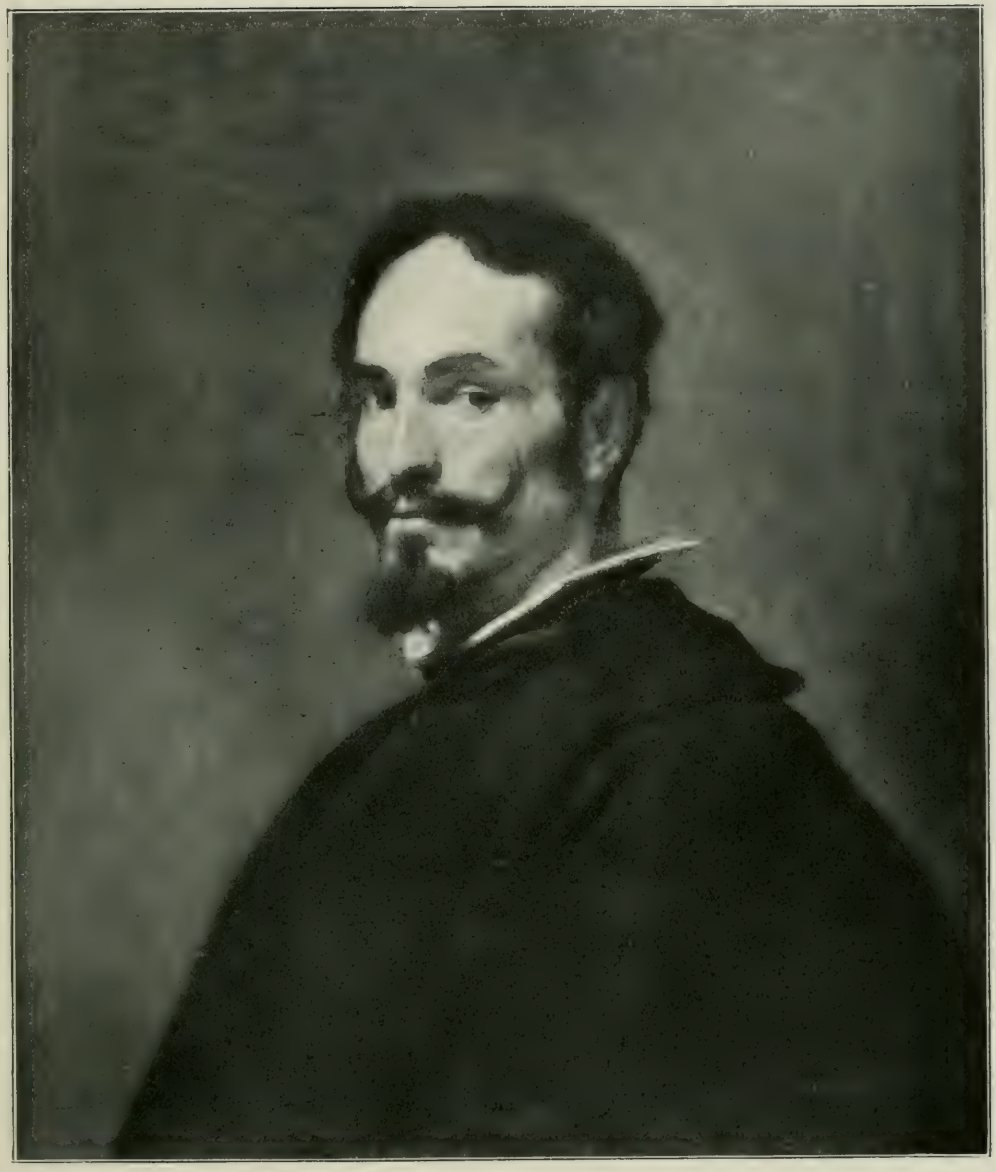
Christ on the Cross — Um 1638 — Le Christ en Croix

London, Nationalgalerie H. 2,06, B. 1,12

Bildnis des Admirals Pulido Pareja

1639

Portrait of the Admiral Pulido Pareja Portrait de l'Amiral Pulido Pareja



*London, Herzog von Wellington H. 0,76, B. 0,645

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man Um 1640 Portrait d'Homme

Valencia, Academia de Bellas Artes

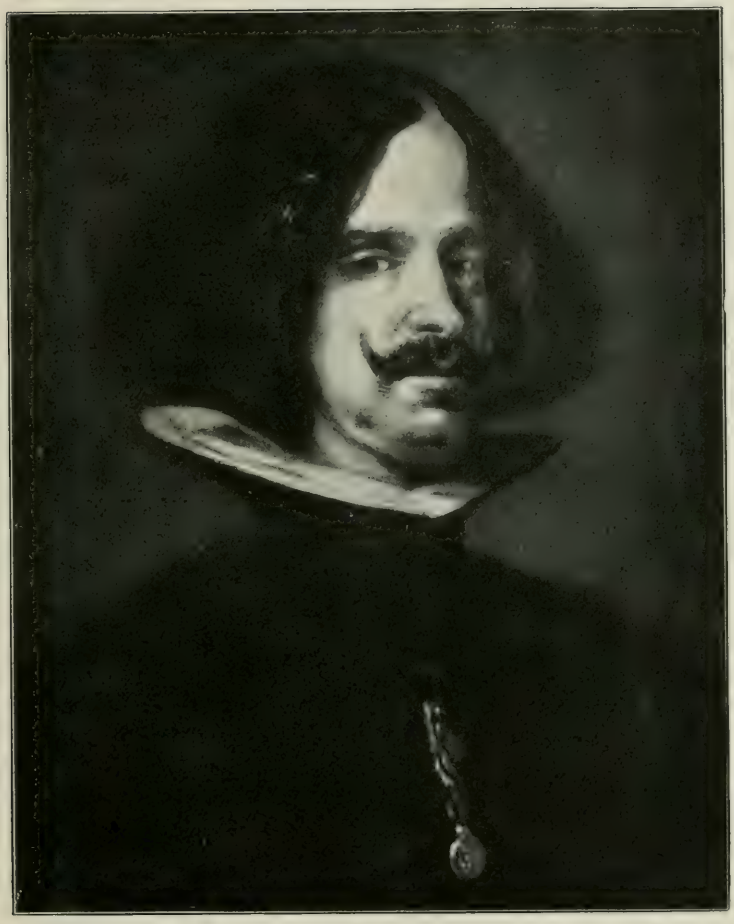
H. 0,455, B. 0,38

Selbstbildnis

Um 1640

Selfportrait

Portrait du Peintre



Richmond, Sammlung Cook

Selbstbildnis

Selfportrait

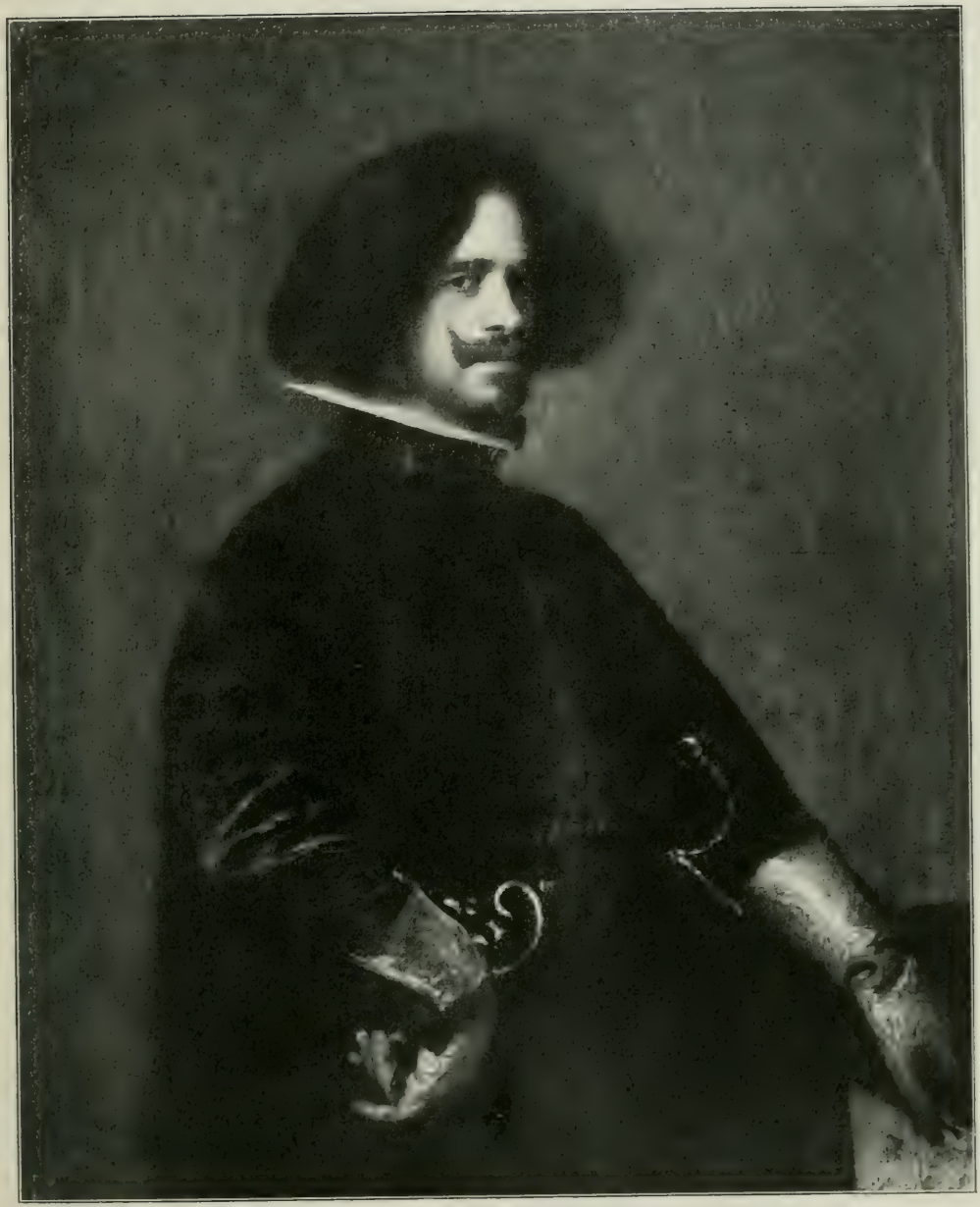
Portrait de l'Artiste

London, Bridgewater-Galerie

Selbstbildnis

Selfportrait

Portrait de l'Artiste



Florenz, Uffizien

H. 1,01, B. 0,80

Selbstbildnis

Selfportrait

Portrait de l'Artiste

Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 1,00

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos

Um 1639

Le Prince Baltasar Carlos

Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman) H. 0,52, B. 0,406

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos Le Prince Baltasar Carlos

* London, Buckingham-Palast H. 2,11, B. 1,10

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos 1639 Le Prince Baltasar Carlos

Haag, Mauritshuis

H. 1,48, B. 1,11

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos — Um 1639 — Le Prince Baltasar Carlos

* London, Wallace-Collection

H. 0,928, B. 0,685

Die Dame mit dem Fächer

The Lady with the Fan — Um 1640 (?) — La Dame à l'Eventail

* Chatsworth, Herzog von Devonshire H. 0,712, B 0,47

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady Portrait de Femme

H. 1,88, B. 3,125

* London, Nationalgalerie

Philipp IV. auf der Saujagd
Um 1640

Philip IV. hunting the wild Boar

Philippe IV chassant le Sanglier

London, Nationalgalerie

Philip IV. hunting the wild Boar
(Detail)

Philipp IV. auf der Saujagd
(Ausschnitt)

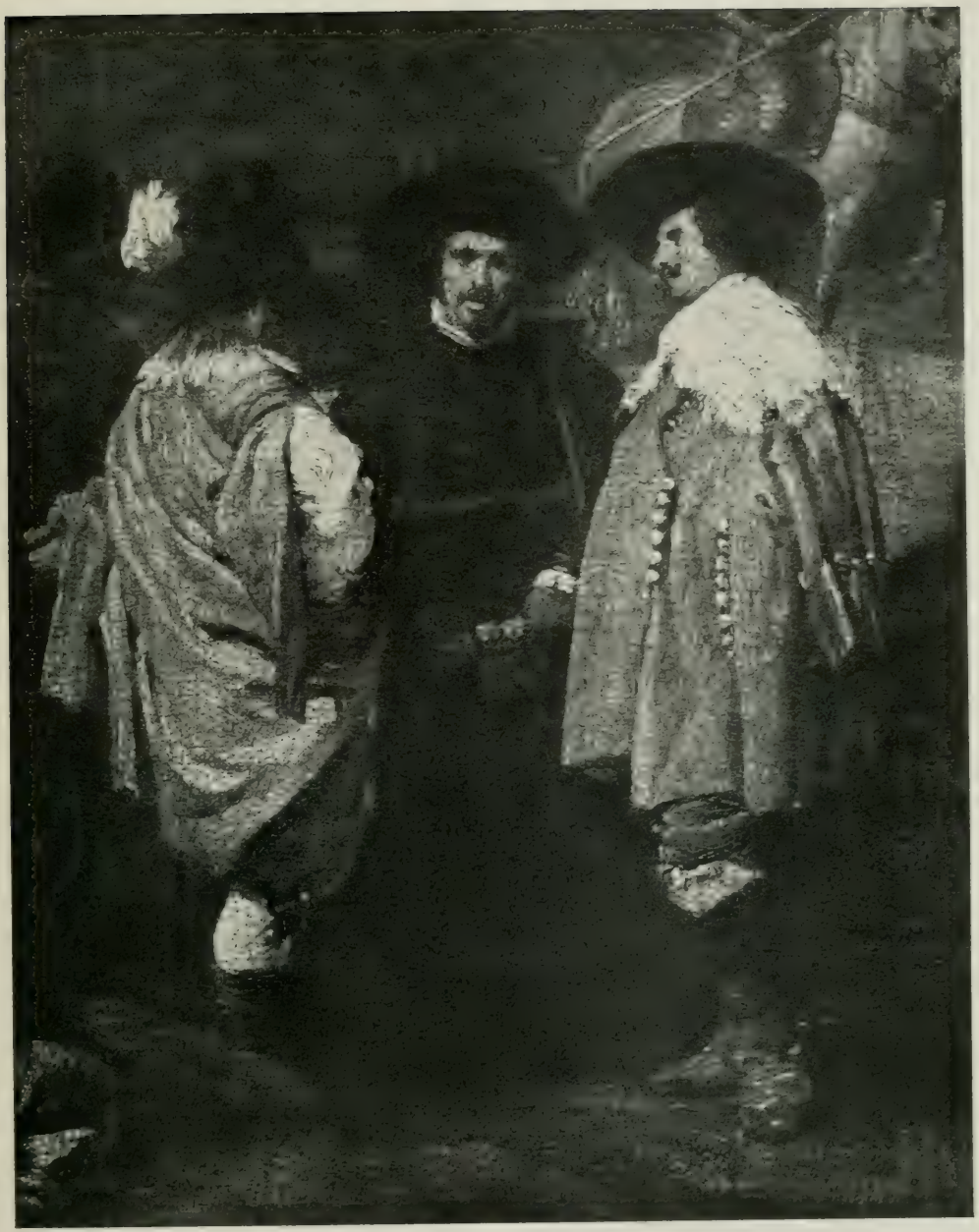
Philippe IV chassant le Sanglier
(Détail)

London, Nationalgalerie

Philipp IV. hunting the wild Boar
(Detail)

Philipp IV. auf der Saujagd
(Ausschnitt)

Philippe IV chassant le Sanglier
(Détail)



London, Nationalgalerie

Philipp IV. auf der Saujagd

Philip IV. hunting the wild Boar (Ausschnitt) Philippe IV chassant le Sanglier
(Detail) (Détail)

*Paris, Charles Sedelmeyer

H. 1,83, B. 2,44

Die Hirschjagd

The Hunting of Stags

La Chasse du Cerf

Paris, Louvre

H. 0,47, B. 0,77

Die Unterhaltung

The Conversation

La Conversation

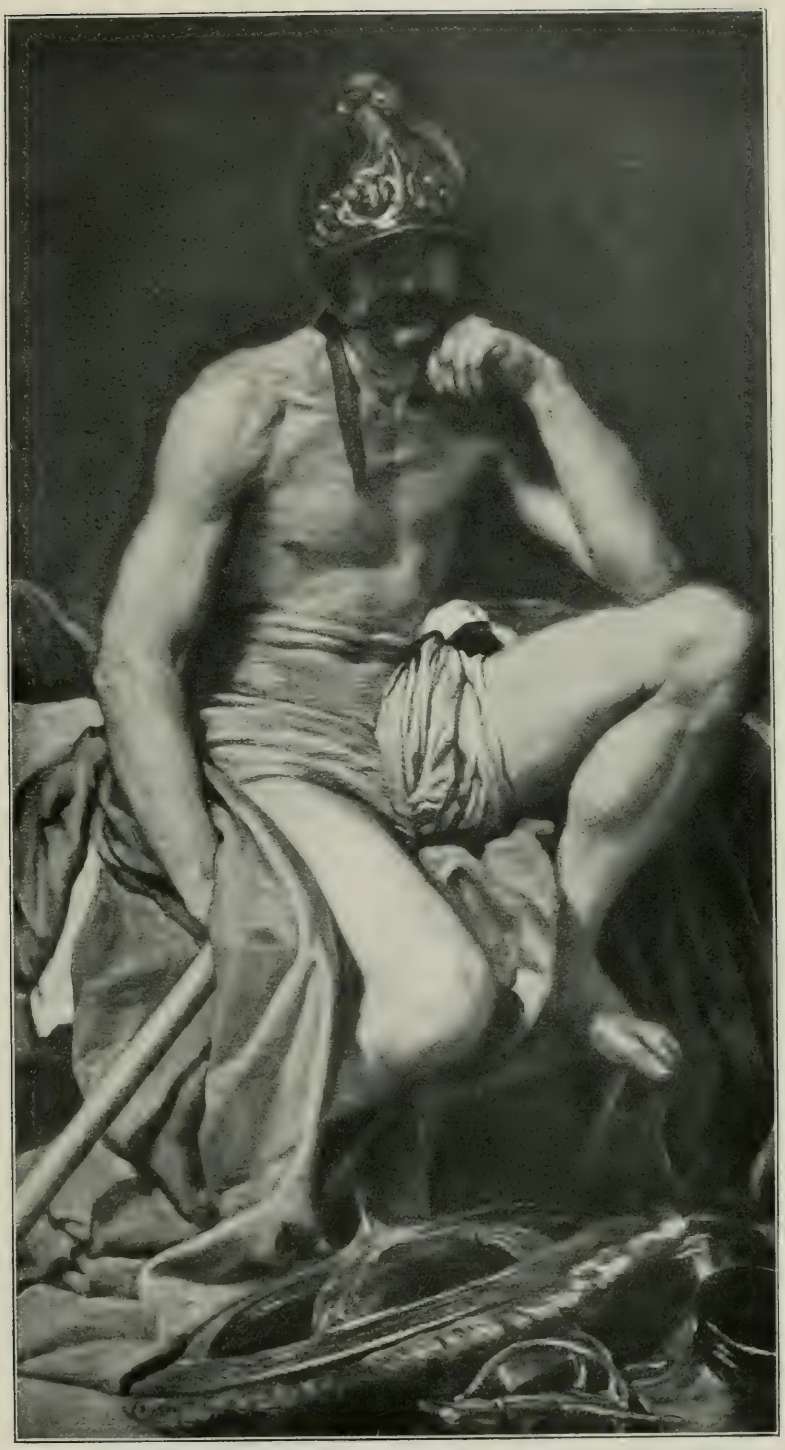
H. 1,23, B. 1,75

* London, Nationalgalerie

Venus und Cupido
Um 1642

Venus and Cupid

Vénus et Cupidon



* Madrid, Prado-Museum H. 1,79, B. 0,95

Mars
Um 1642

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,09, B. 0,88

Don Juan Francisco Pimentel Conde de Benavente

The so-called Portrait of Don Juan Francisco Pimentel Count of Benavente

Um 1643

Le Portrait prétendu de Don Juan Francisco Pimentel Comte de Benavente

Madrid, Marques de Casa Torres

Don Juan Francisco Pimentel Conde de Benavente

The so-called Portrait of Don Juan Francisco Pimentel Count of Benavente

Le Portrait prétendu de Don Juan Francisco Pimentel Comte de Benavente

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,76, B. 1,34

Die Krönung der Maria

The Coronation of the Virgin — Vor 1644 — Le Couronnement de la Vierge

Madrid, Prado-Museum

Die Krönung der Maria

The Coronation of the Virgin (Detail)

(Ausschnitt)

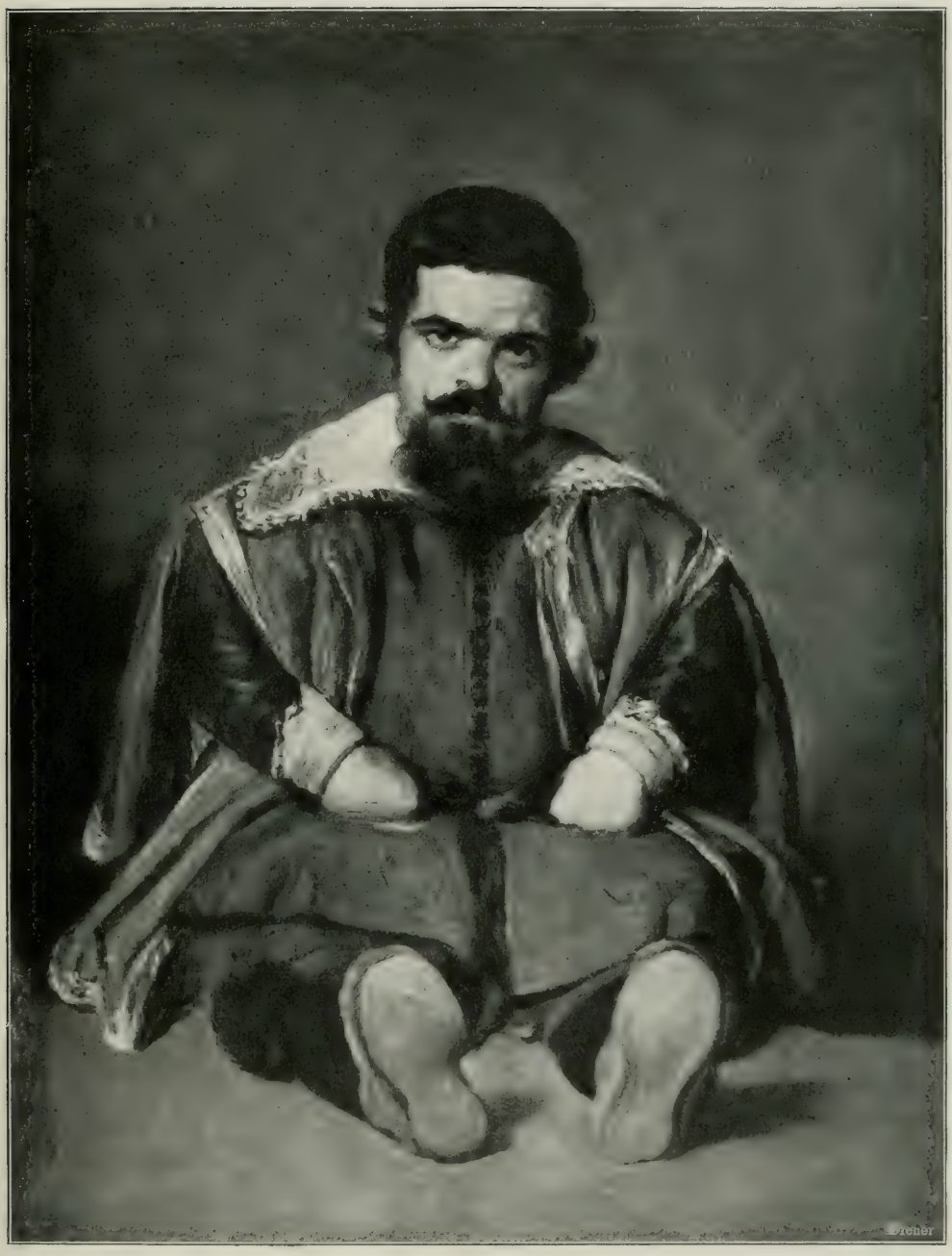
Le Couronnement de la Vierge (Détail)

Madrid, Prado-Museum

Die Krönung der Maria
(Ausschnitt)

The Coronation of the Virgin
(Detail)

Le Couronnement de la Vierge
(Détail)

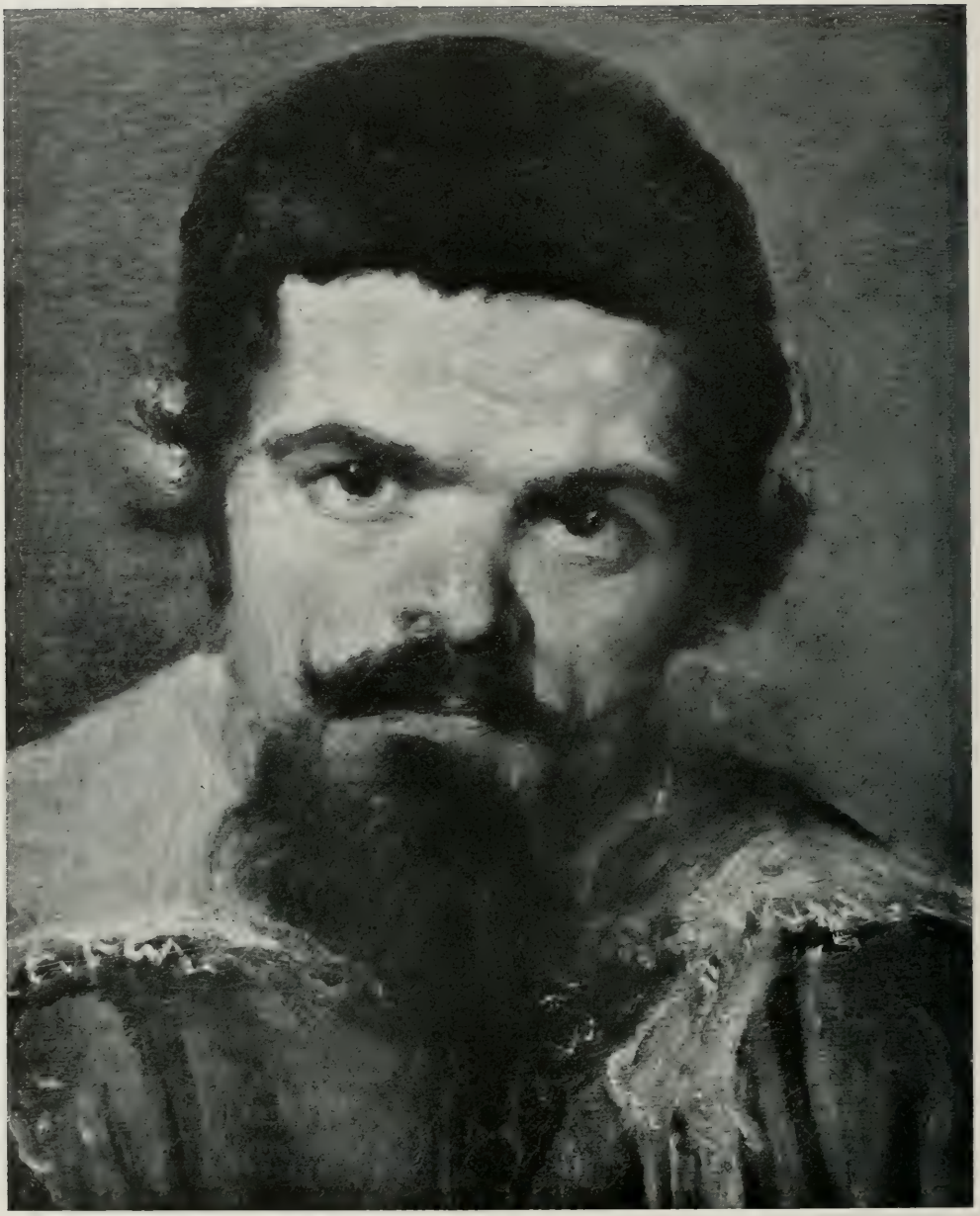


*Madrid, Prado-Museum

H. 1,06, B. 0,81

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Sebastian de Morra)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. Um 1644 Portrait d'un Nain de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Sebastian de Morra)
(Ausschnitt)

Portrait of a Dwarf of Philip IV.
(Detail)

Portrait d'un Nain de Philippe IV
(Détail)

*Madrid, Prado-Museum H. 1,07, B. 0,82

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(El primo)
Portrait of a Dwarf of Philip IV. 1644 Portrait d'un Nain de Philippe IV

Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(El primo)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. (Ausschnitt) Portrait d'un Nain de Philippe IV
(Detail) (Détail)

*Montreal, Sir William van Horne

Philipp IV.

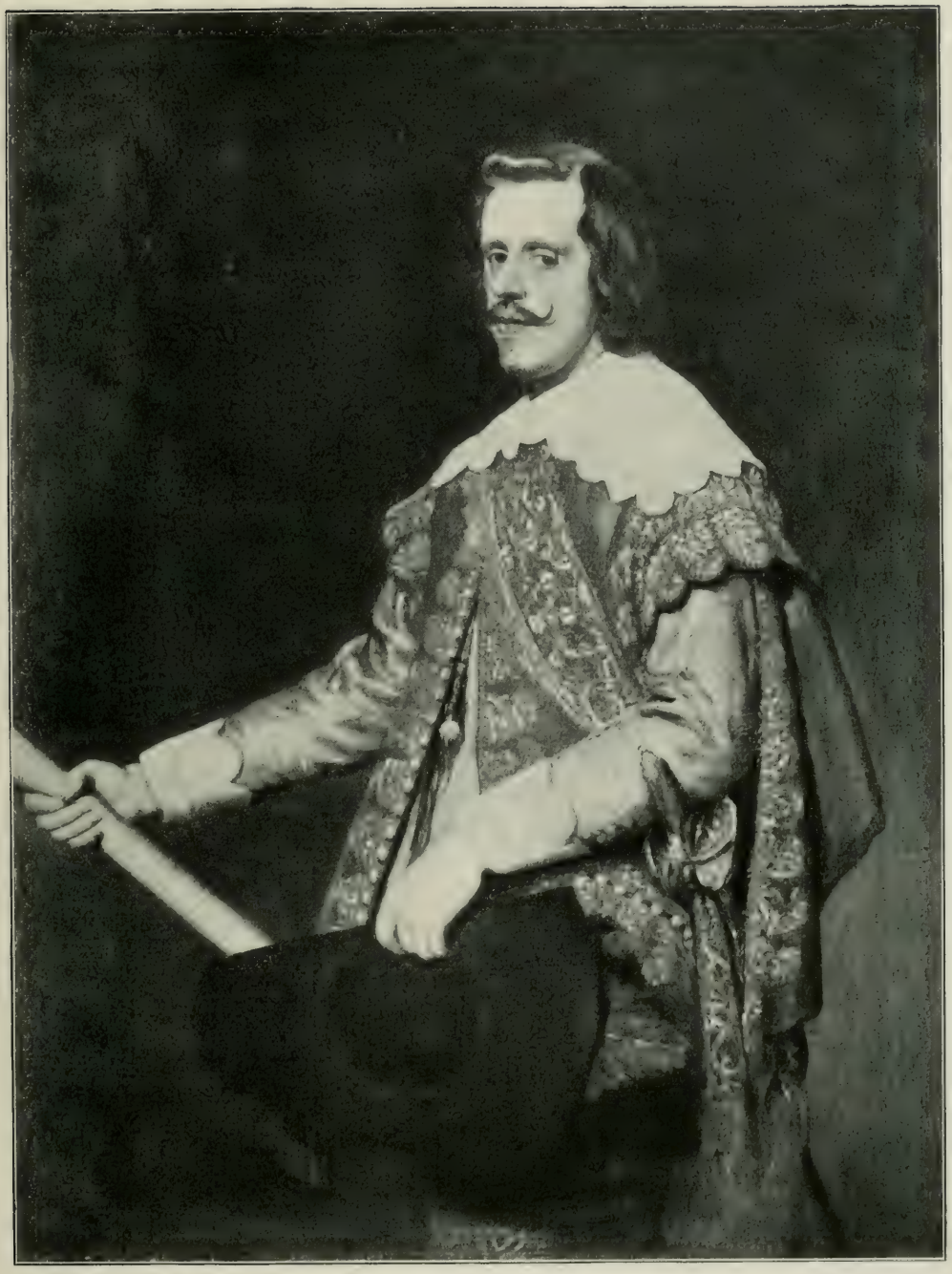
Philip IV. Philippe IV

*Neuyork, Henry Clay Frick

H. 1,35, B. 0,985

Philipp IV.

Philip IV. 1644 Philippe IV



*London, Dulwich-Gallerie

H. 1,282, B. 0,96

Philipp IV.

Philip IV. 1644 Philippe IV

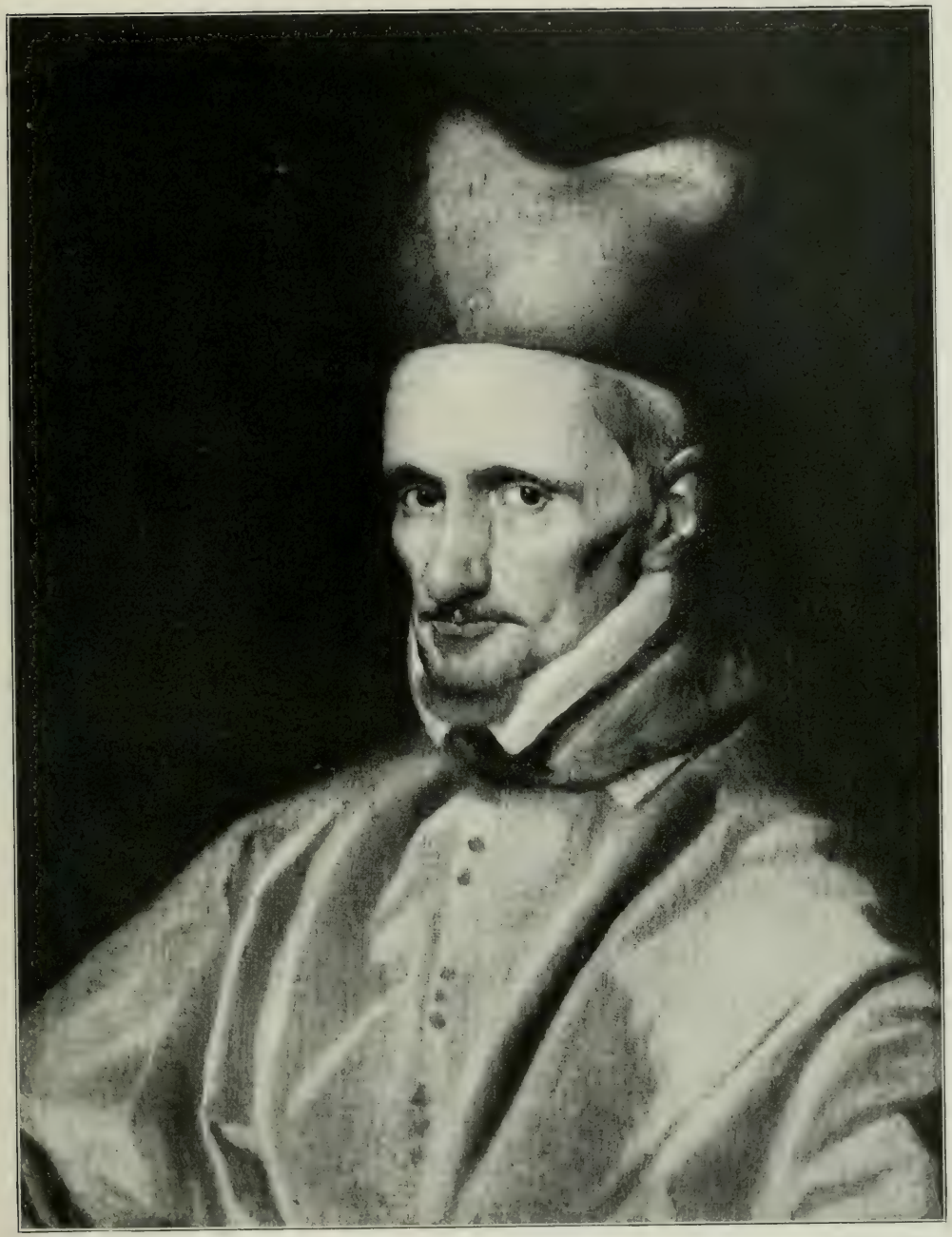
London, Früher Mrs. Lyne Stephens

H 1,36, B. 0,99

Philipp IV.

Philip IV.

Philippe IV



*Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

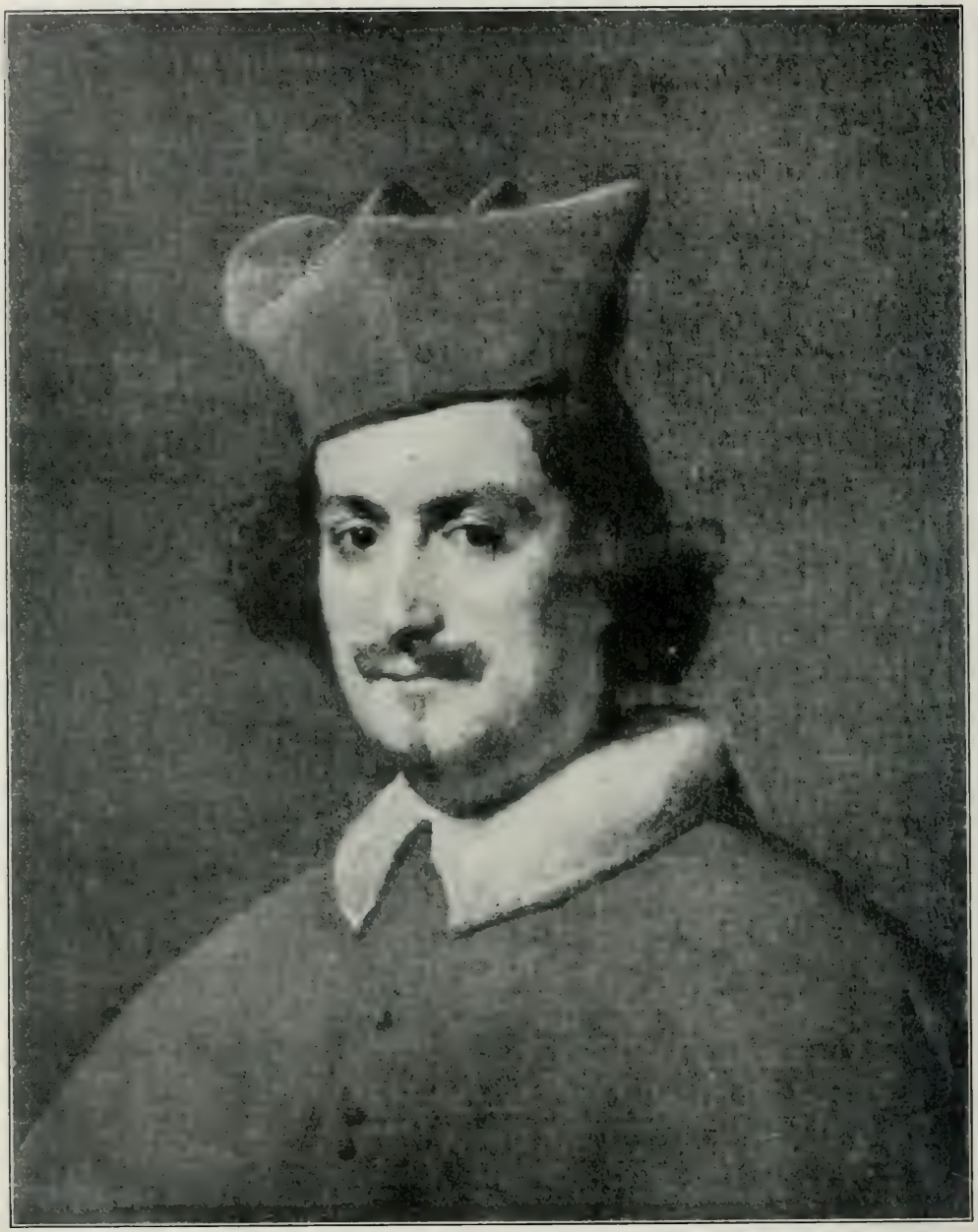
H. 0,64, B. 0,48

Kardinal Borja

Vor 1646

The Cardinal Borja

Le Cardinal Borja



*Neuyork, Hispanic Society

Kardinal Pamphili

The Cardinal Pamphili | Zwischen 1644 und 1647 | Le Cardinal Pamphili

Neuyork, Sammlung Pierpont Morgan

H. 1,42, B. 1,00

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa

Um 1645

L'Infante Marie-Thérèse

*Neuyork, Hispanic Society

H. 0,545, B. 0,445

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — Um 1645 — Portrait de jeune Fille

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,44

Prinz Balthasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos — Vor 1646 — Le Prince Baltasar Carlos

* Madrid, Prado-Museum

H. 1,80, B. 3,31

Ansicht von Saragossa

View of Saragossa

1647

Vue de Saragosse

Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

View of Saragossa (Detail)

Vue de Saragosse (Détail)

Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

View of Saragossa (Detail) 1647 Vue de Saragosse (Détail)

Madrid, Prado-Museum

Ansicht von Saragossa (Ausschnitt)

View of Saragossa (Detail)

1647

Vue de Saragosse (Détail)

*Madrid, Prado-Museum

H. 1.03, B. 0,83

Der Idiot von Coria

(„El Bobo de Coriá")

The Idiot of Coria

Um 1648 (?)

L'Idiot de Coria

Madrid, Prado-Museum

Der Idiot von Coria
(„El Bobo de Coriá")
(Ausschnitt)

The Idiot of Coria
(Detail)

L'Idiot de Coria
(Détail)

*Madrid, Prado-Museum

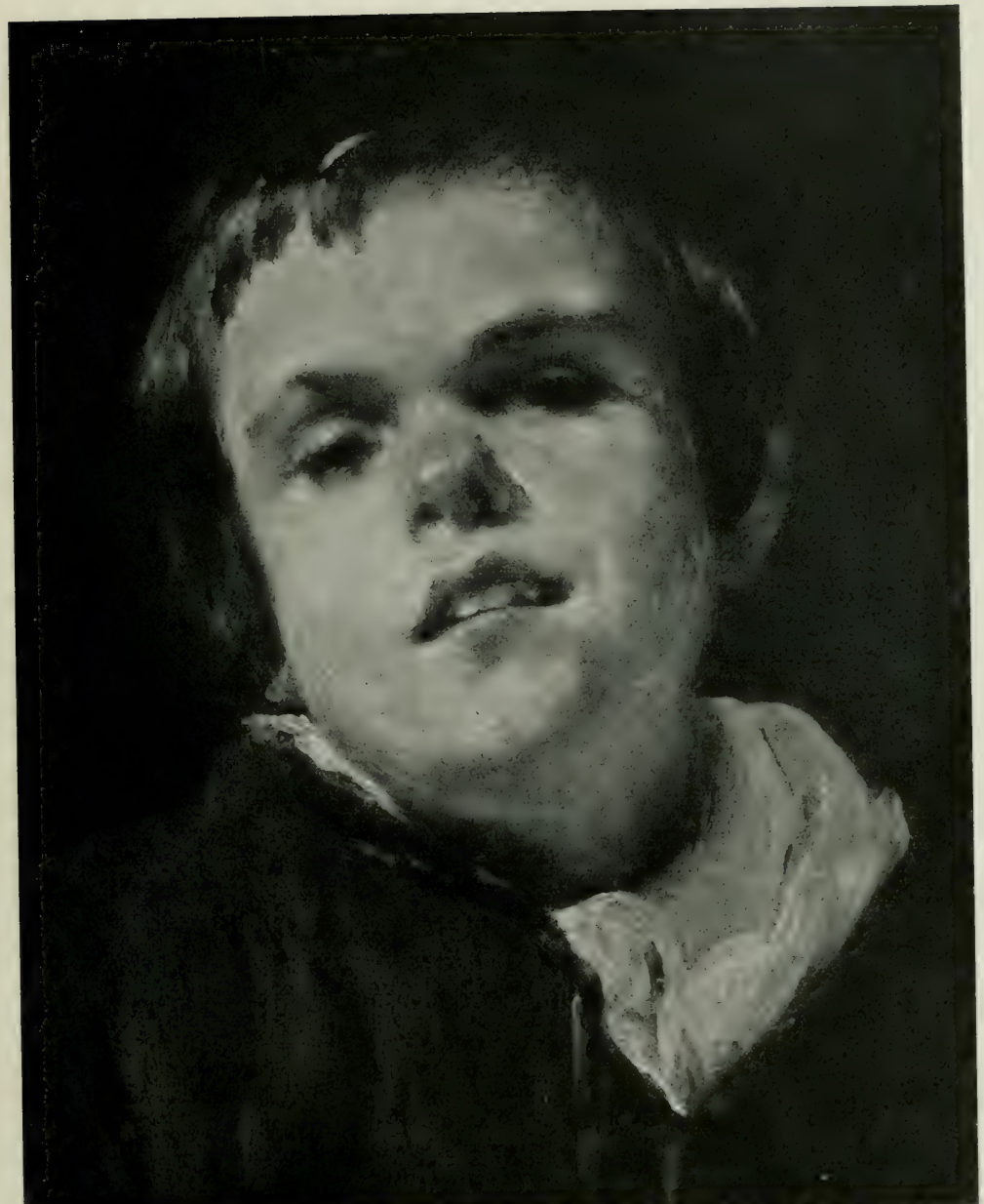
H. 1,07, B. 0,83

Das Kind von Vallecas

The Boy of Vallecas

Um 1656

L'Enfant de Vallecas



Madrid, Prado-Museum

Das Kind von Vallecas
(Ausschnitt)

The Boy of Vallecas
(Detail)

L'Enfant de Vallecas
(Détail)

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,12, B. 1,47

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa Um 1648 L'Infante Marie-Thérèse

Madrid, Prado-Museum

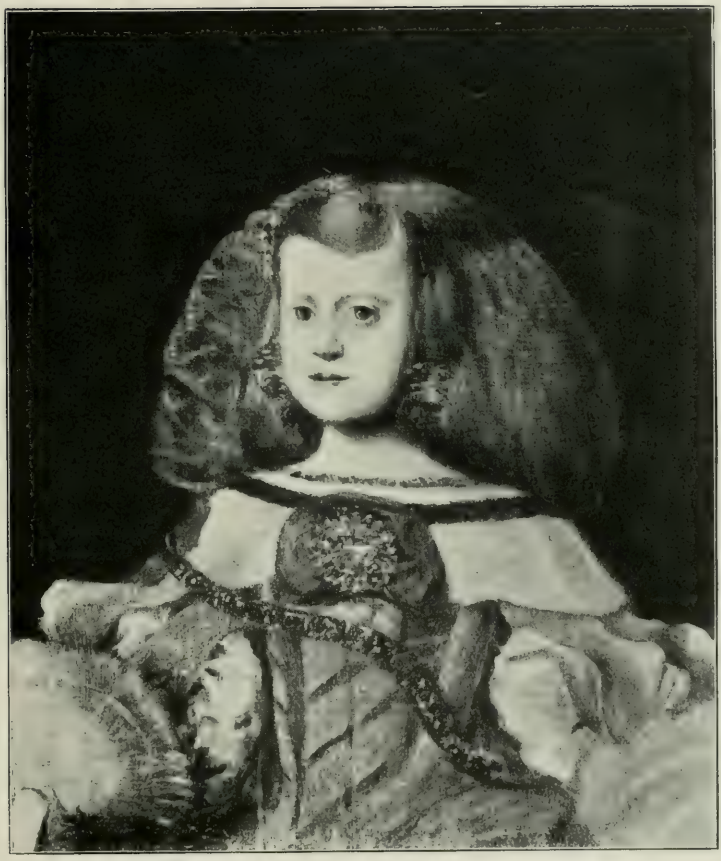
Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa (Detail) (Ausschnitt) L'Infante Marie-Thérèse (Détail)

Wien, Hofmuseum H. 1,21, B. 0,95

Die Infantin Maria Teresa

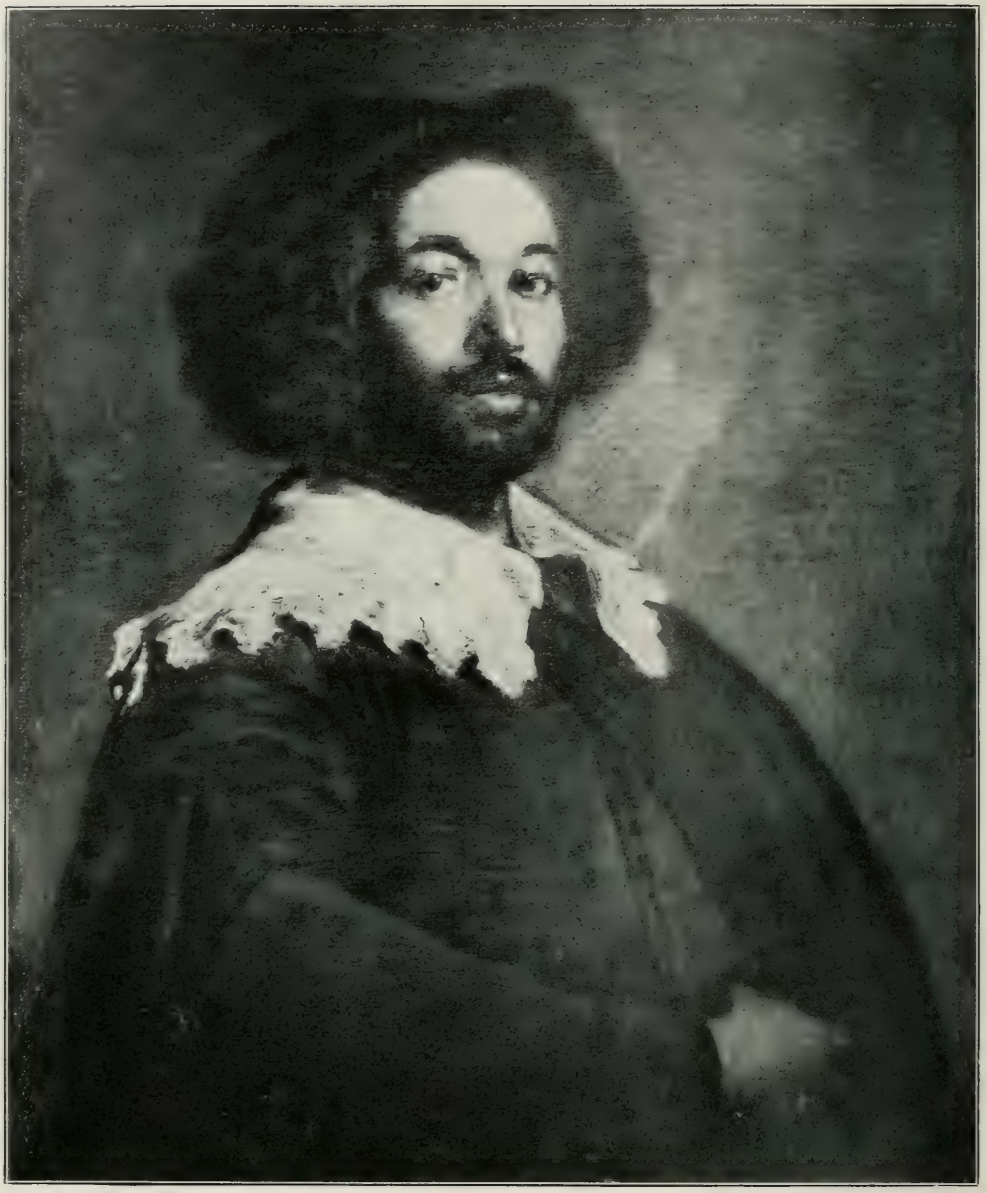
The Infanta Mary Theresa L'Infante Marie-Thérèse



Glasgow, Corporation Art Gallery

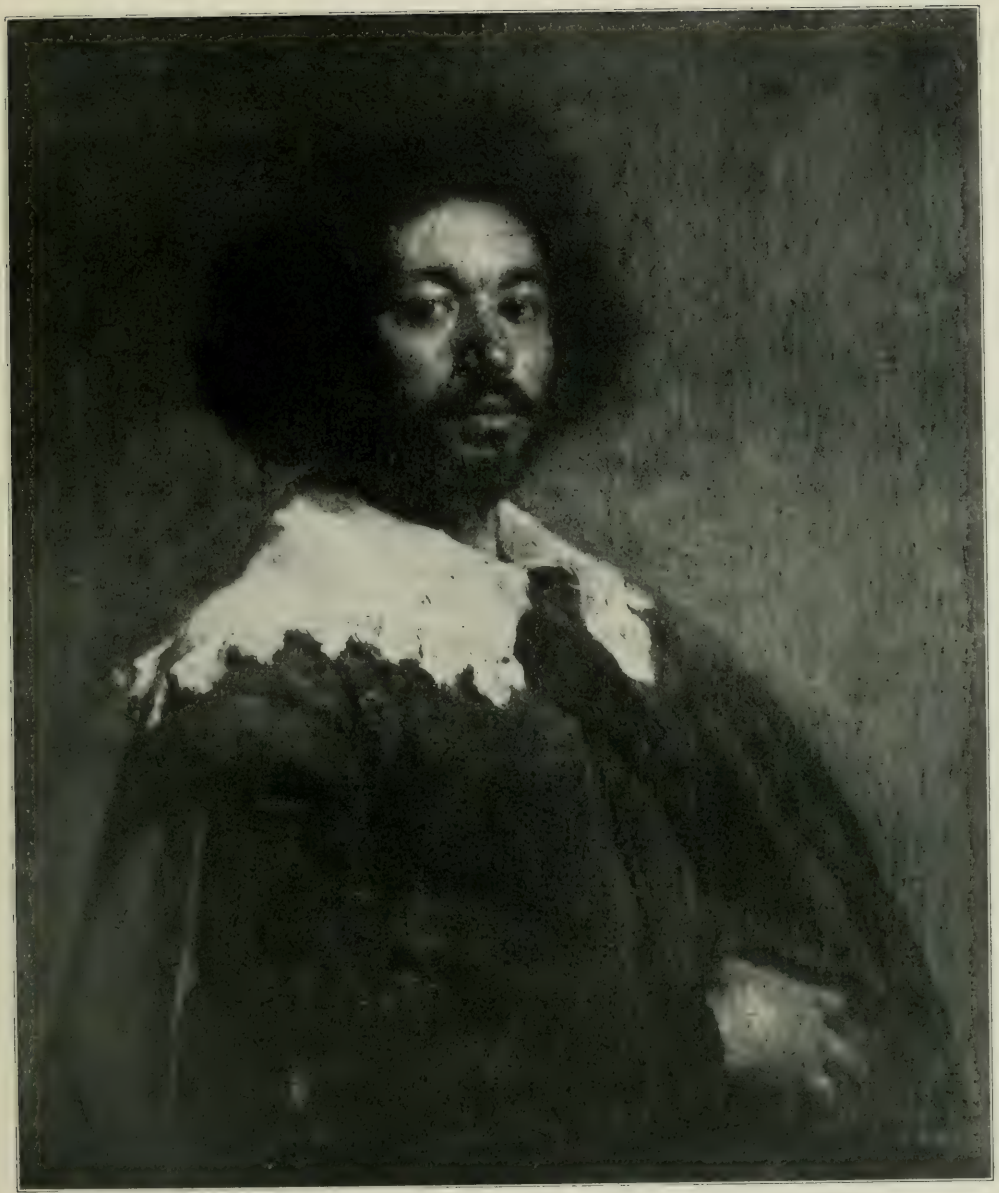
Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa L'Infante Marie-Thérèse



*Neuyork, Archer M. Huntington H. 0,76, B. 0,635

Juan de Pareja
1649



Longford Castle, Earl of Radnor

H. 0,76, B. 0,635

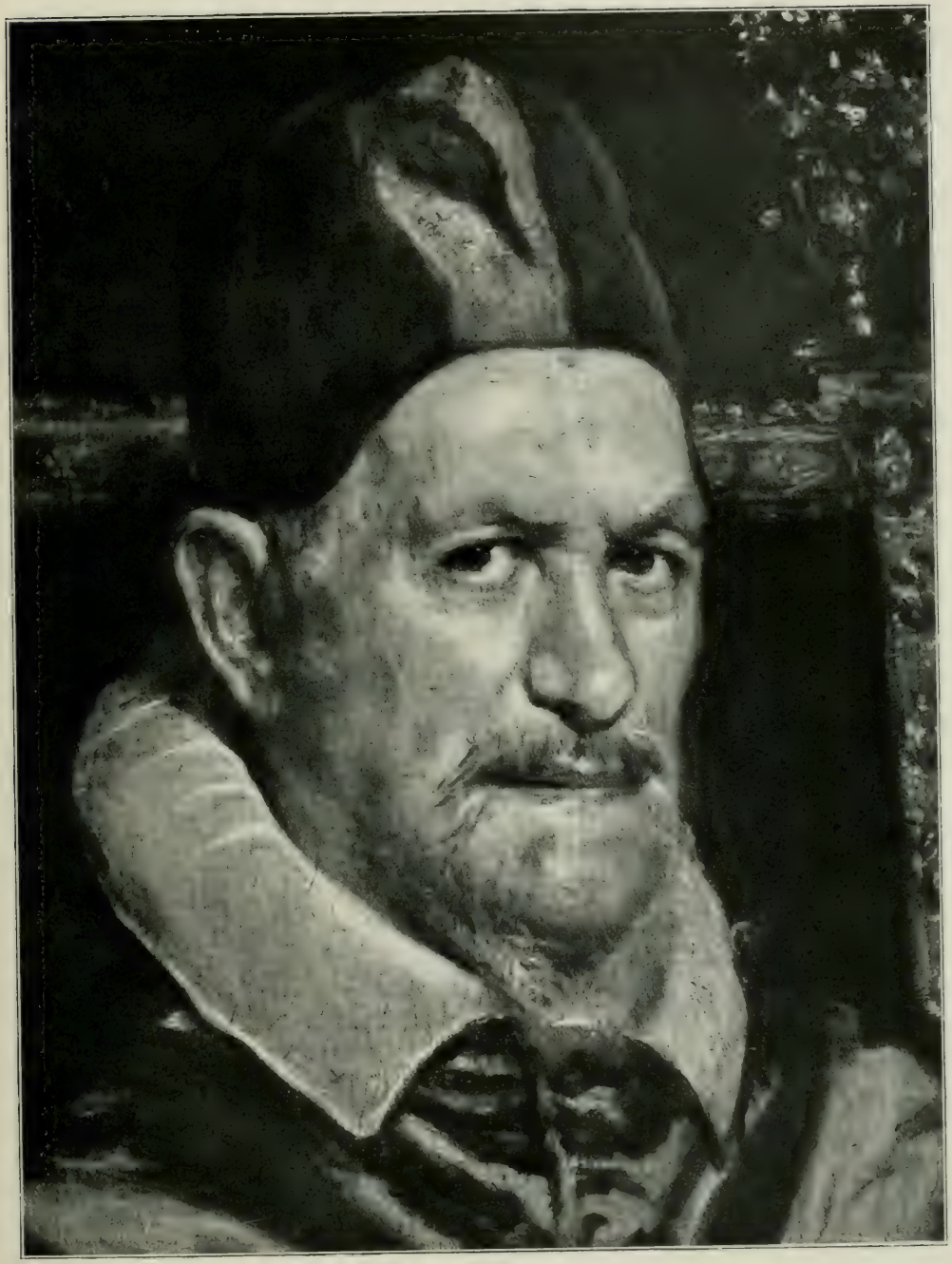
Juan de Pareja

*Rom, Palazzo Doria

H. 1,40, B. 1,20

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X. 1650 Le Pape Innocent X



Rom, Palazzo Doria

Papst Innozenz X.
(Ausschnitt)

The Pope Innocent X.
(Detail)

Le Pape Innocent X
(Détail)

*St. Petersburg, Ermitage H. 0,49, B. 0,41

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X. 1650 Le Pape Innocent X

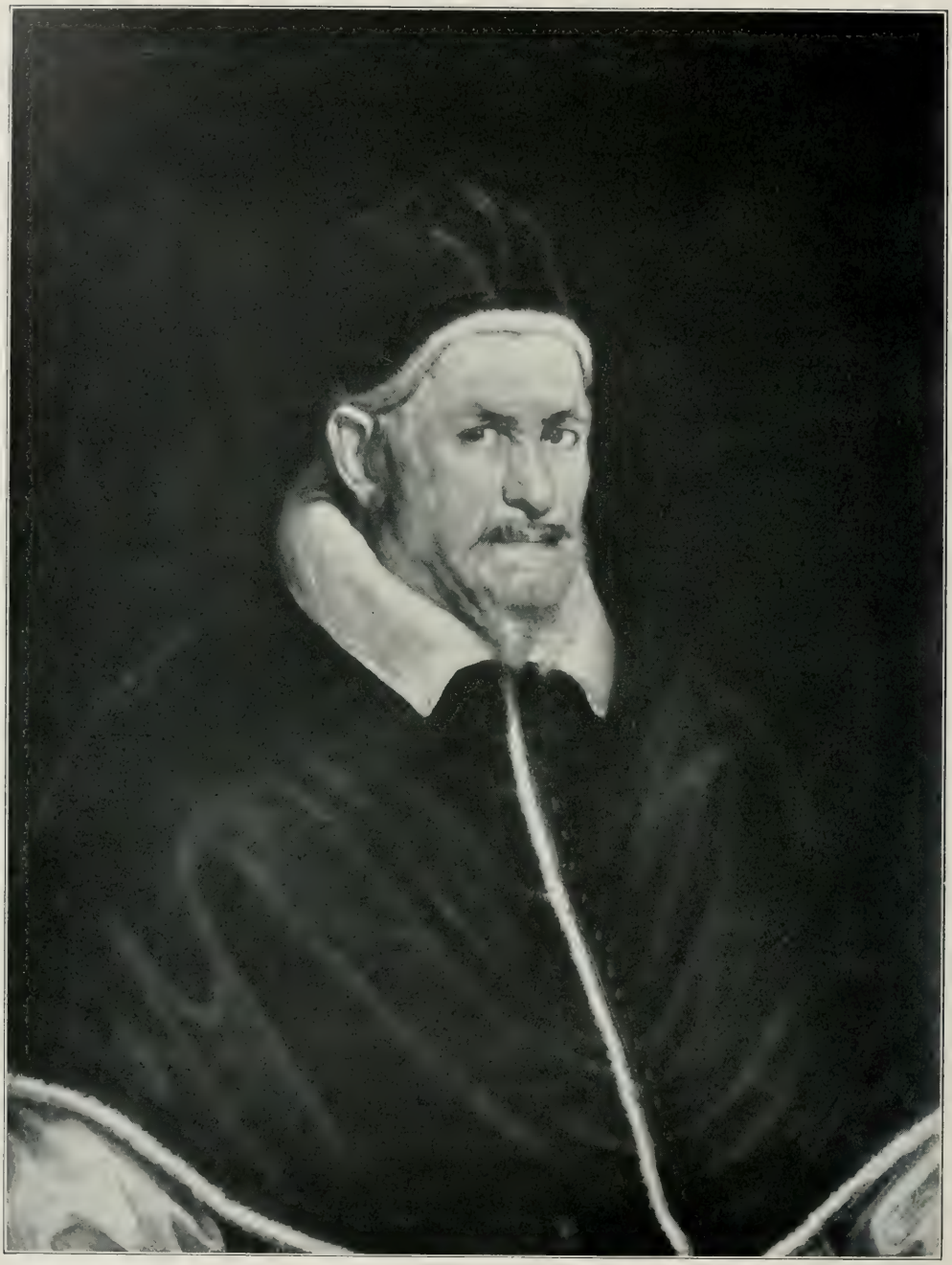
London, Herzog von Wellington

H. 0,78, B. 0,68

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X.

Le Pape Innocent X



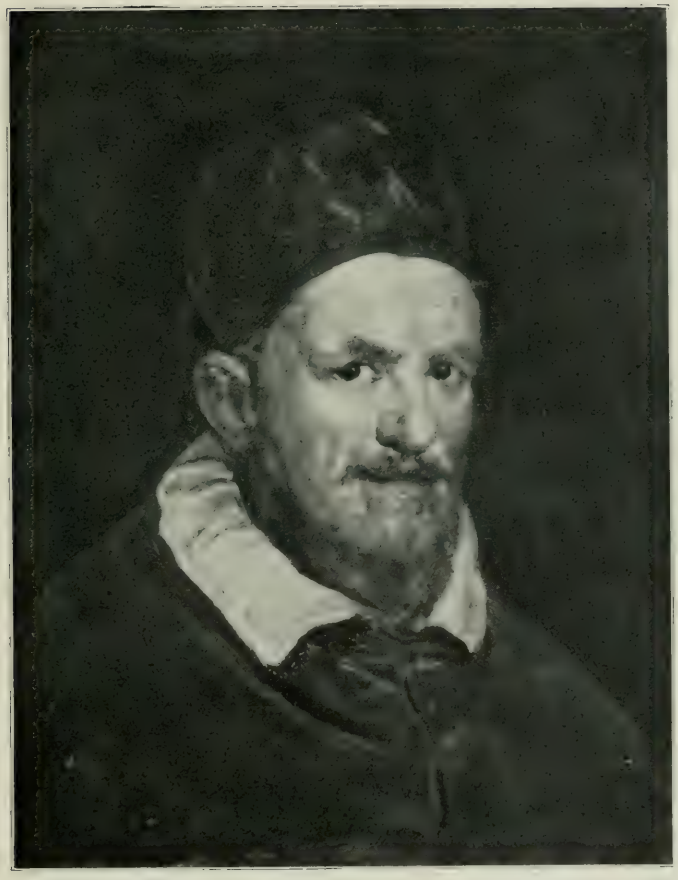
Rom, Nationalgalerie

Papst Innozenz X.

The Pope Innocent X.
(Copie)

(Kopie)
1650

Le Pape Innocent X
(Copie)



* Madrid, Villa Gonzaga

Papst Innozenz X.
Kopie von Goya

The Pope Innocent X. Le Pape Innocent X

* Madrid, Prado-Museum

H. 0,44, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

1650

View from the Villa Medici at Rome

Vue prise dans la Villa Médicis à Rome

*Madrid, Prado-Museum H. 0,46, B. 0,40

Aus der Villa Medici in Rom

1650

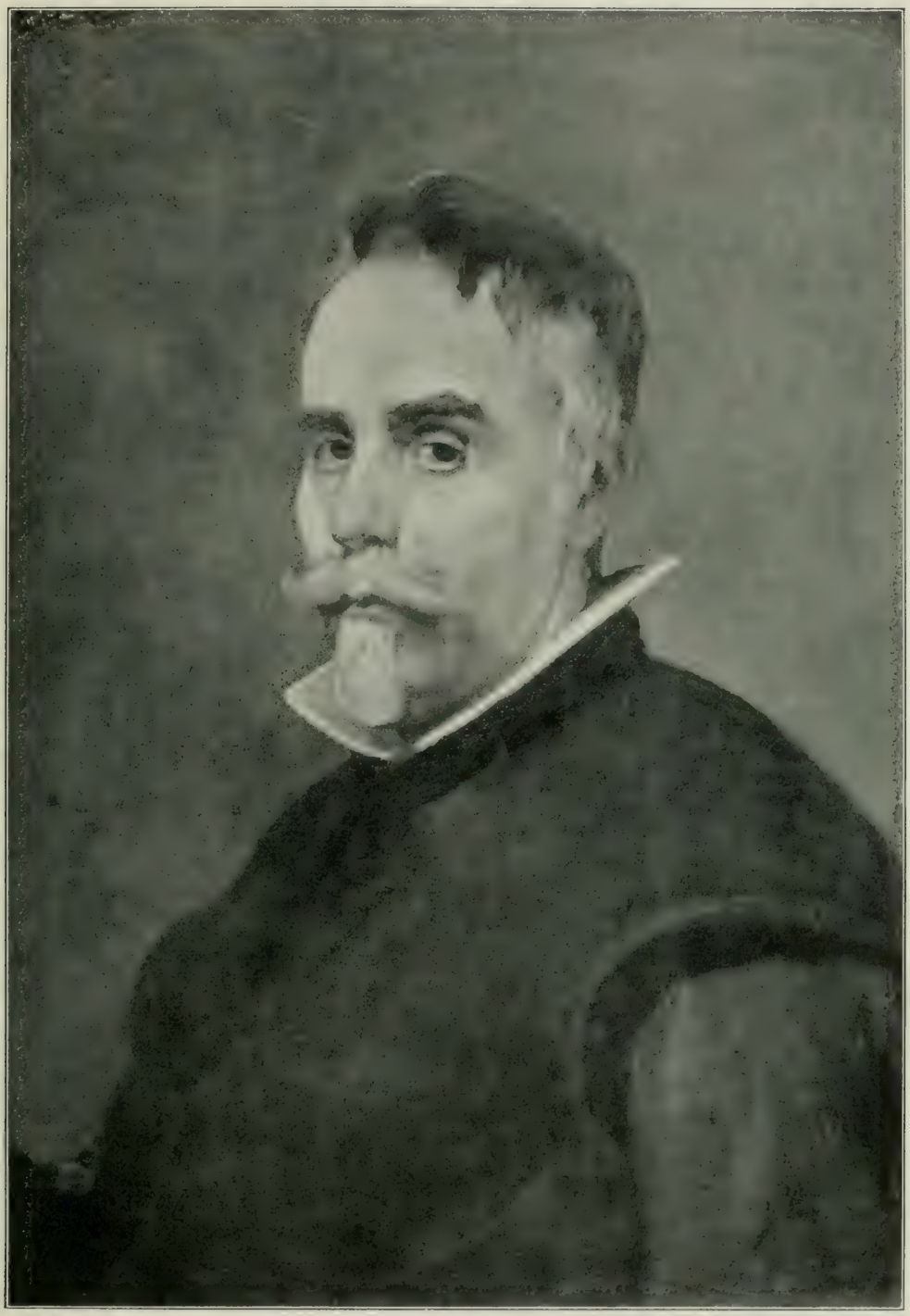
View from the Villa Medici at Rome Vue prise dans la Villa Médicis à Rome

* Neuyork, Mr. Lehmann

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa

L'Infante Marie-Thérèse



*Neuyork, Mrs. Senff

H. 0,64, B. 0,45

Bildnis eines Unbekannten

Portrait of an unknown Man — Um 1652 — Portrait d'Inconnu

*Wien, Hofmuseum

H. 1,27, B. 0,89

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa — Um 1652—1653 — L'Infante Marie-Thérèse

Paris, Louvre H. 0,75, B. 0,61

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa Um 1653 L'Infante Marie-Thérèse

*Nordamerika, Privatbesitz

H. 0,550, B. 0,645

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa — Um 1652 — L'Infante Marie-Thérèse

Philadelphia, Sammlung Johnson

Die Infantin Maria Teresa

The Infanta Mary Theresa

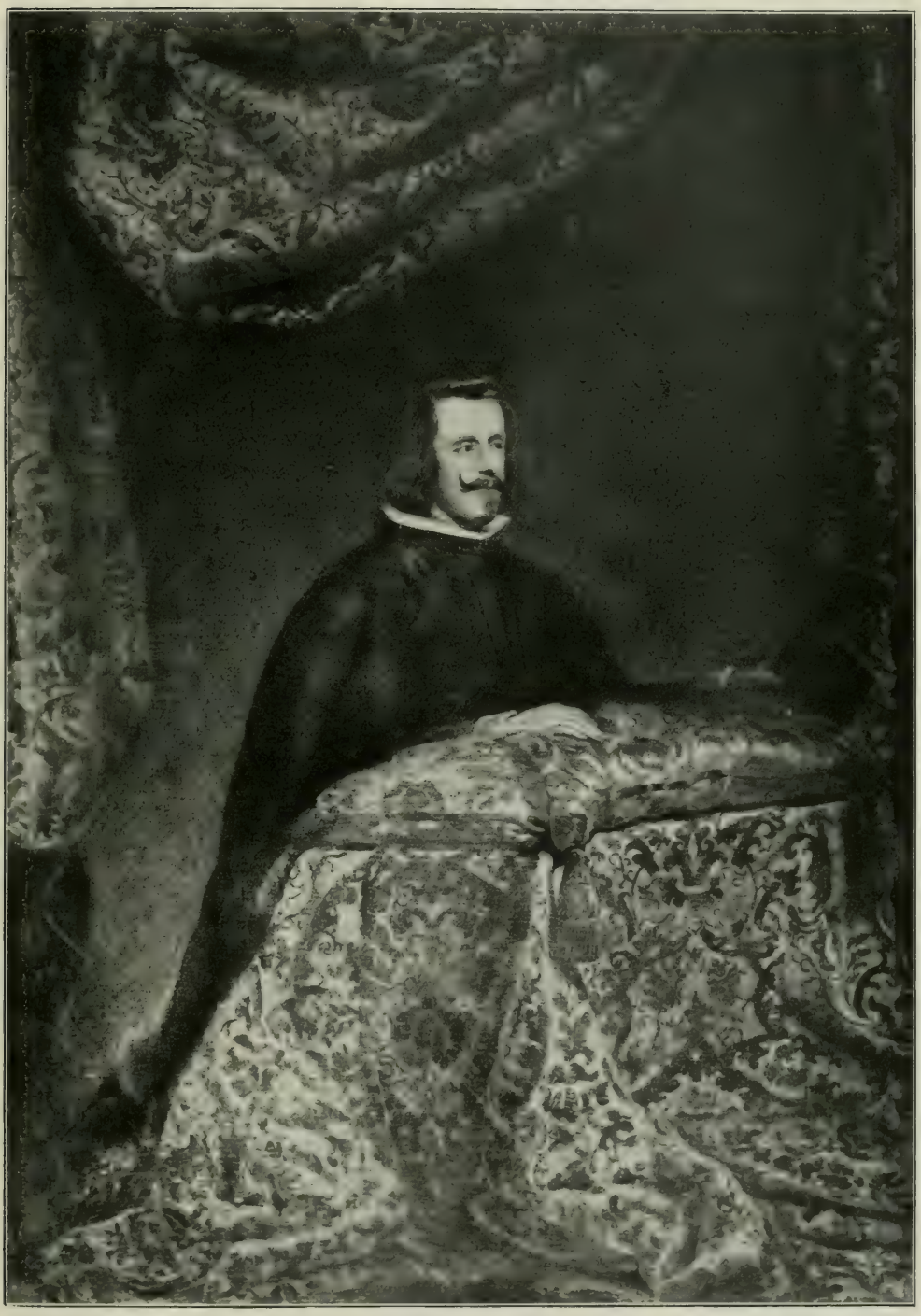
L'Infante Marie-Thérèse

*Wien, Hofmuseum H. 1,30, B. 1,00

Königin Maria Anna von Österreich, zweite Gemahlin Philipps IV.

The Queen Mary Ann of Austria, second Wife of Philip IV

La Reine Marie-Anne d'Autriche, seconde Femme de Philippe IV



*Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,47

Philipp IV. im Gebet

Philip IV. praying

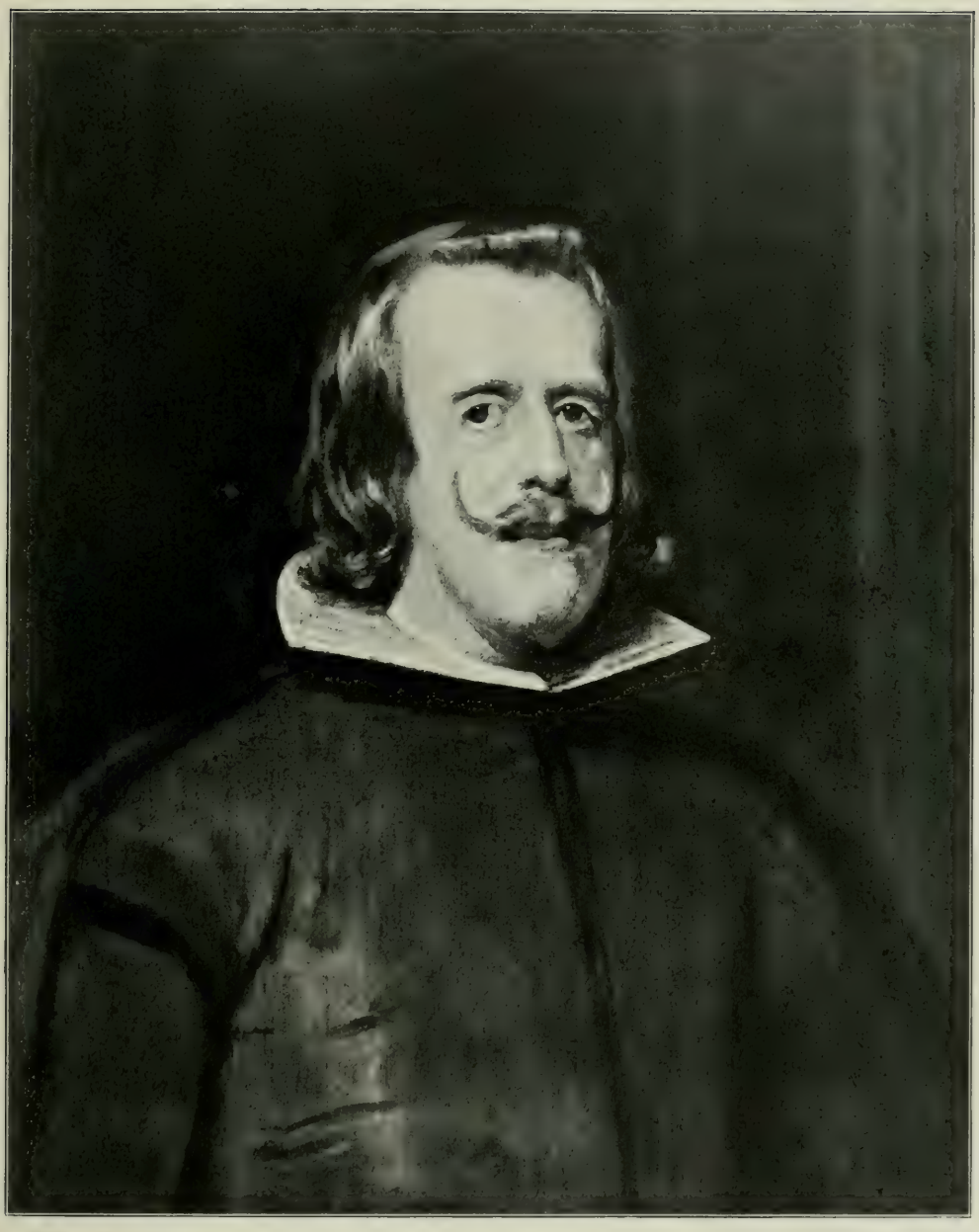
Philippe IV en Prière

*Madrid, Prado-Museum H. 2,09, B. 1,47

Königin Maria Anna von Österreich, zweite Gemahlin Philipps IV., im Gebet

Queen Mary Ann of Austria, second Wife of Philip IV., praying

La Reine Marie-Anne d'Autriche, seconde Femme de Philippe IV, en Prière

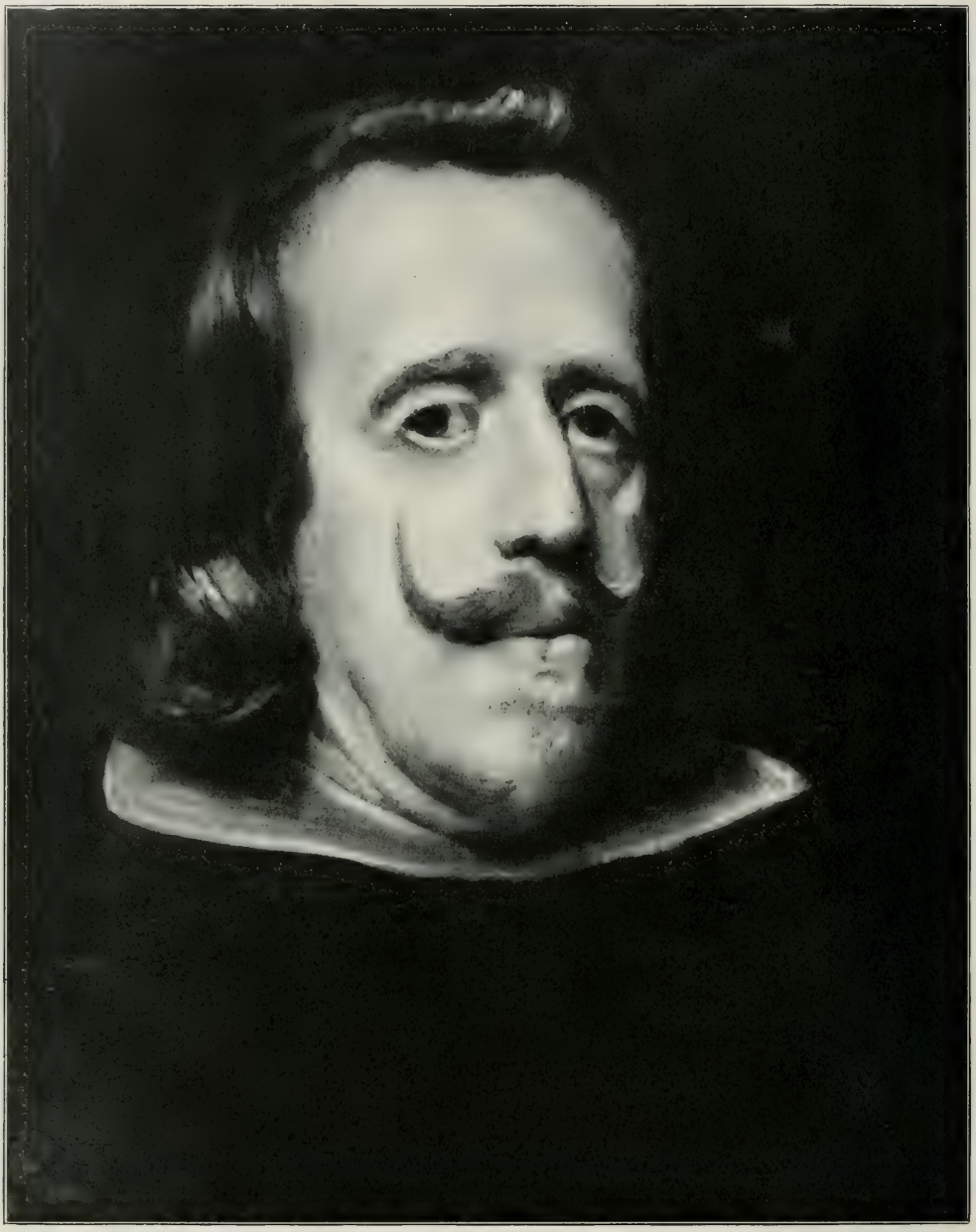


*Madrid, Prado-Museum

H. 0,69, B. 0,56

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655 Philippe IV



Turin, Kgl. Pinakothek H. 0,42, B. 0,33

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655 Philippe IV

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,31, B. 1,31

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655 Philippe IV

Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,25

Königin Maria Anna von Österreich

Queen Mary Ann of Austria — Um 1655 — La Reine Marie-Anne d'Autriche

* Schloß Schönbrunn bei Wien

H. 2,05, B. 1,27

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

Montreal (Kanada), Sir George Drumond

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

Neuyork, Historical Society

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

London, H. B. Brabazon

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria Marie-Anne d'Autriche

Neuyork, Metropolitan-Museum (Sammlung Altman)

H. 0,75, B. 0,98

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

*Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 1,00

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret — Um 1653 — L'Infante Marguerite

Paris, Louvre H. 0,70, B. 0,59

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret Um 1654 L'Infante Marguerite

* Wien, Hofmuseum

H. 1,05, B. 0,87

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret — Um 1656 — L'Infante Marguerite

* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut H. 1,365, B. 1,05

Die Infantin Margarete

The Infanta Margaret Um 1656 L'Infante Marguerite

London, Wallace-Galerie H. 1,42, B. 0,91

Infanta Margarita

The Infanta Margaret L'Infante Marguerite

* Madrid, Prado-Museum

H. 3,18, B. 2,76

Las Meninas

1656

Madrid, Prado-Museum

Die Infantin Margarita
(Ausschnitt)

(Detail)

(Détail)

Madrid, Prado-Museum

Las Meninas
(Ausschnitt)

(Detail)

(Détail)

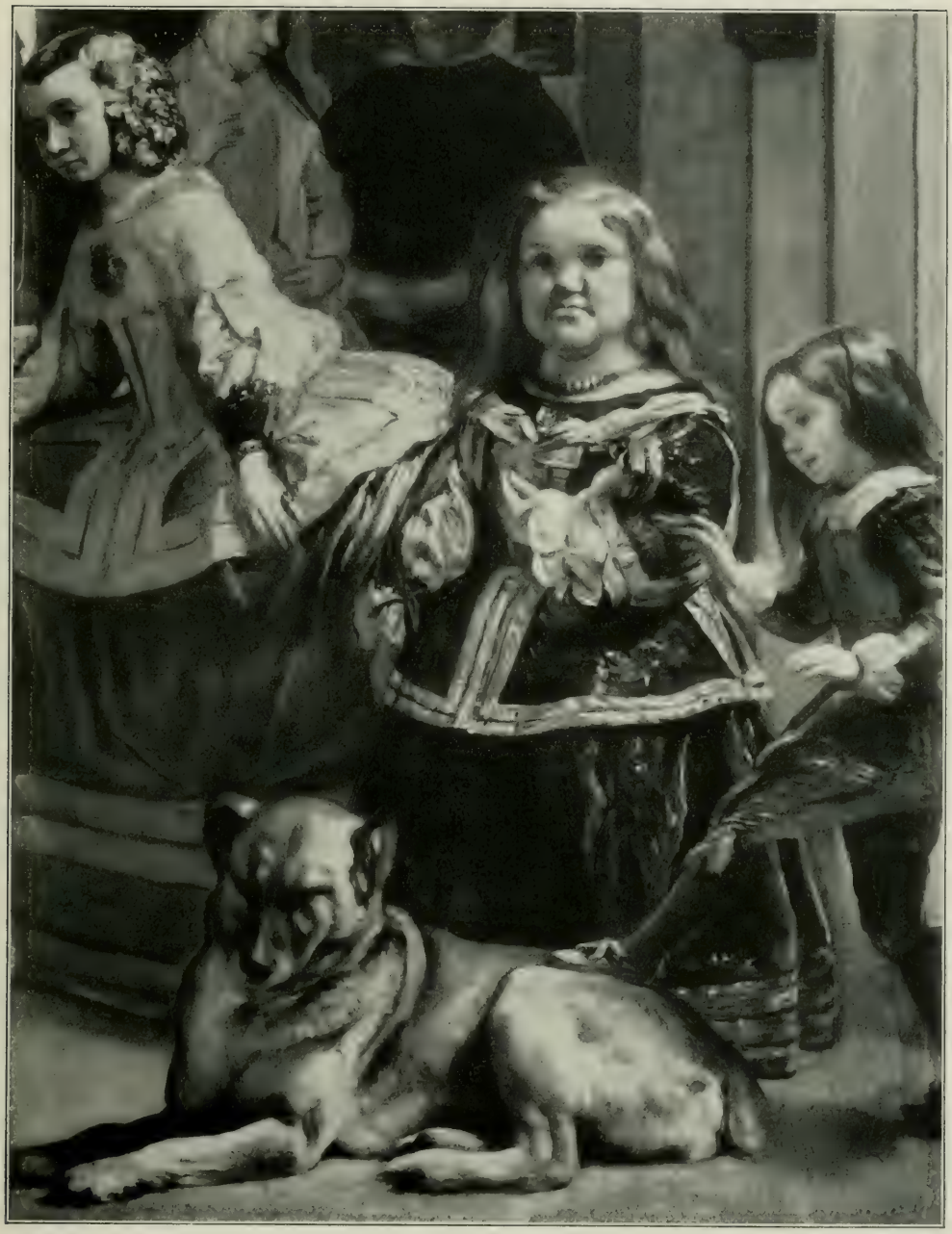
Madrid, Prado-Museum

Selbstbildnis

Selfportrait
(Detail)

(Ausschnitt)

Portrait de l'Artiste
(Détail)



Madrid, Prado-Museum

Die Zwergin Maria Bárbola und der Zwerg Nicolasito Pertusato
(Ausschnitt)

The Dwarfs Mary Bárbola and Nicolasito Pertusato
(Detail)

Les Nains Marie Bárbola et Nicolasito Pertusato
(Détail)

Madrid, Prado-Museum

Kopf des einen Ehrenfräuleins aus den „Meninas"

Head of one of the Maids of Honour
(Detail of „Las Meninas")

Tête d'une des Dames d'Honneur
(Détail de „Las Meninas")

*Paris, F. Kleinberger H. 1,62, B. 1,18

Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Bárbola

The Infanta Margaret and the Dwarf Mary Barbola

L'Infante Marguerite et la Naine Marie Barbola

* Madrid, Academia de San Fernando

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

Neuyork, Gebrüder Eurich H. 0,73, B. 0,56

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria Marie-Anne d'Autriche

England, Captain Ford and John Ford

H. 1,44, B. 1,11

Maria Anna von Österreich

Mary Ann of Austria

Marie-Anne d'Autriche

Madrid, Prado-Museum

H. 1,27, B. 2,48

Merkur und Argus

Mercury and Argus

Um 1657

Mercure et Argus

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,20, B. 2,89

Die Teppichwirkerinnen („Las Hilanderas")

The Carpet-weavers

Um 1657

Les ourdisseuses de Tapis

Madrid, Prado-Museum

Die Teppichwirkerinnen
(Ausschnitt)

The Carpet-weavers
(Detail)

Les ourdisseuses de Tapis
(Détail)

Wien, Hofmuseum

H. 0,47, B. 0,37

Philipp IV.

Philip IV. Um 1655—1660 Philippe IV

London. Nationalgalerie

H. 0,636, B. 0,52

Philipp IV.

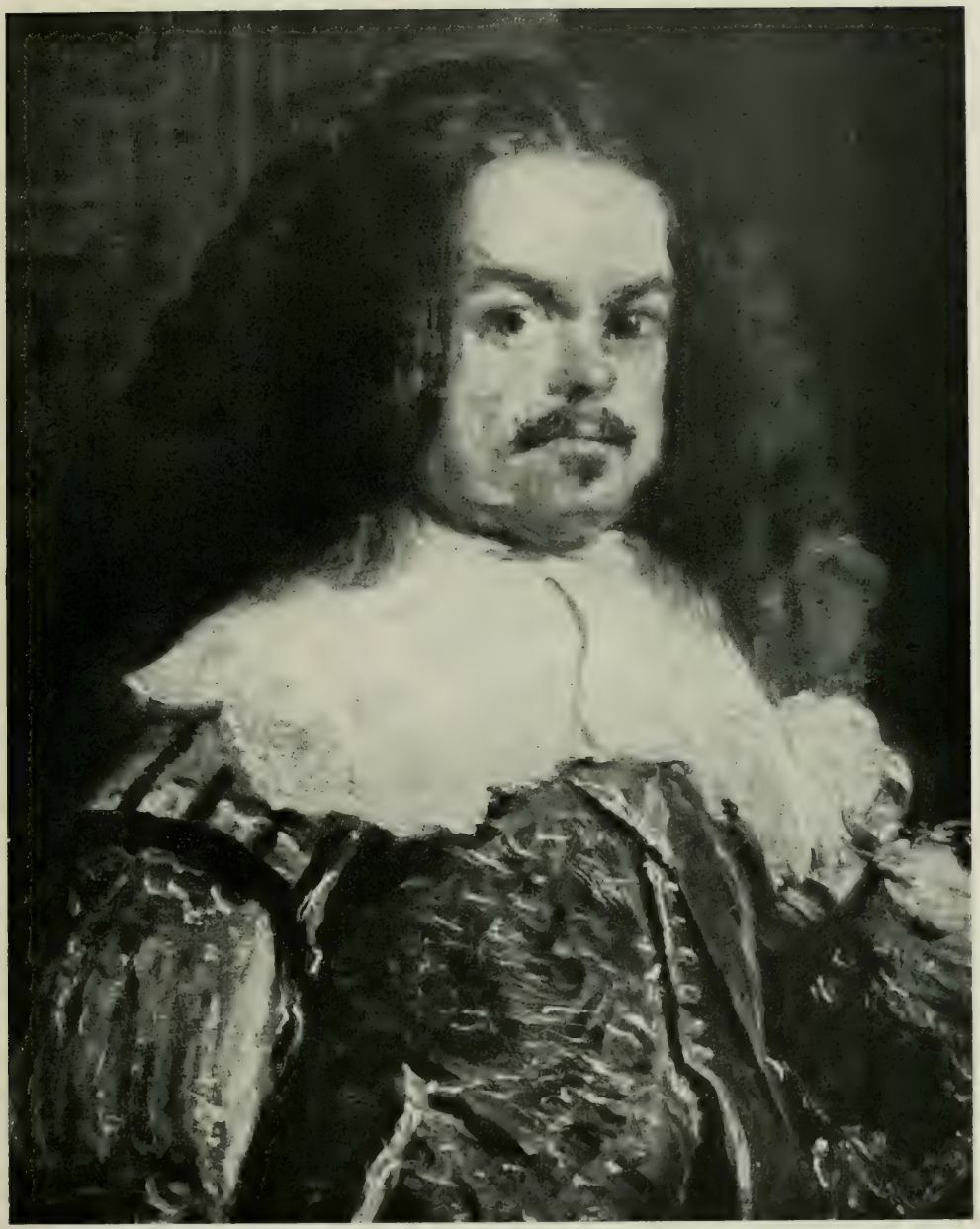
Philip IV. Um 1655—1660 Philippe IV

* Madrid, Prado-Museum H. 1,42, B. 1,07

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.

(Don Antonio el Ingles)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. Um 1655—1660 Portrait d'un Nain de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Zwerges Philipps IV.
(Don Antonio el Ingles)

Portrait of a Dwarf of Philip IV. (Detail) (Ausschnitt) Portrait d'un Nain de Philippe IV (Détail)

London, Earl of Stanhope

H. 1,00, B. 0,77

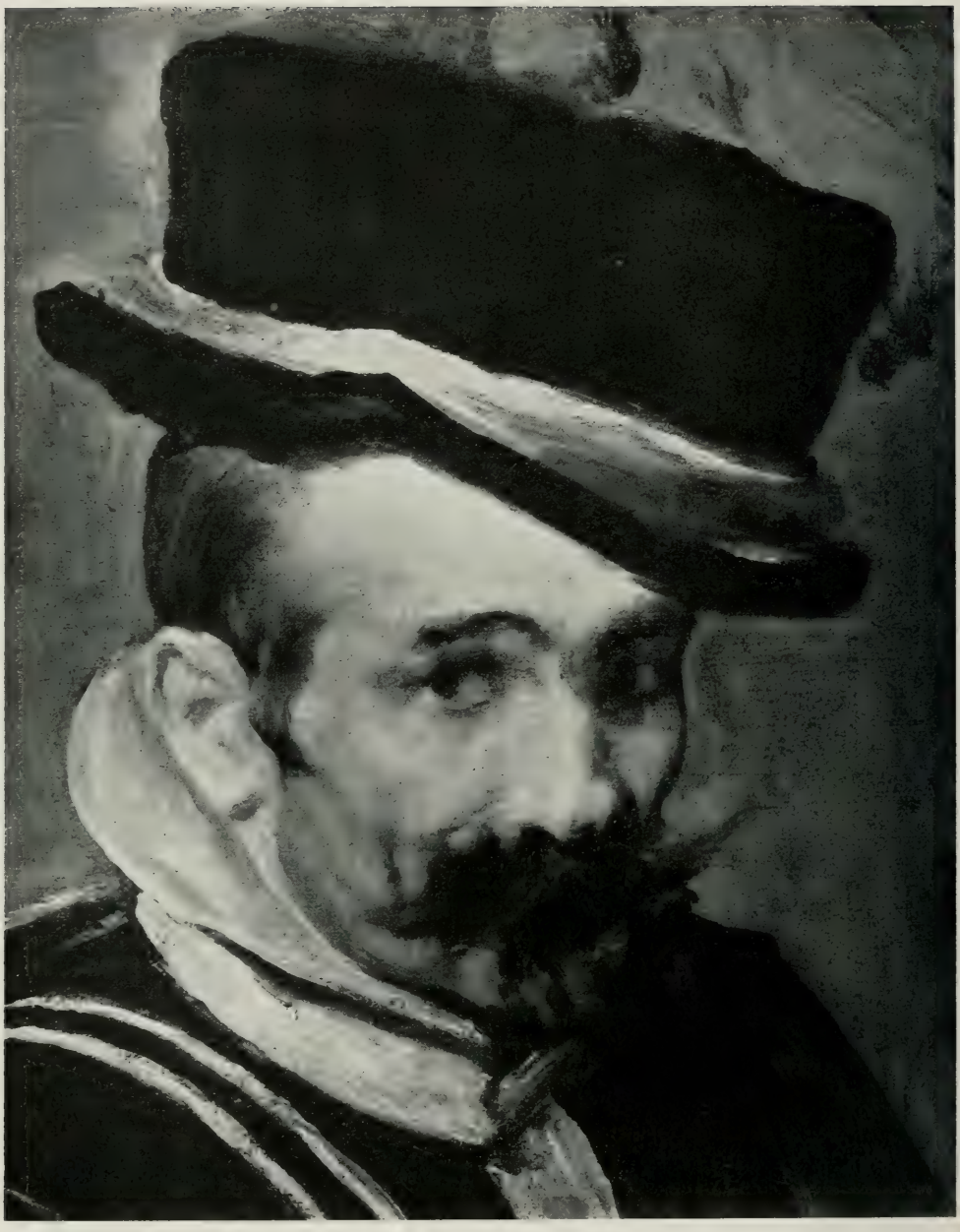
Bildnis eines Hofzwerges

Portrait of a Dwarf

Portrait d'un Nain

* Madrid, Prado-Museum H. 2,10, B. 1,23

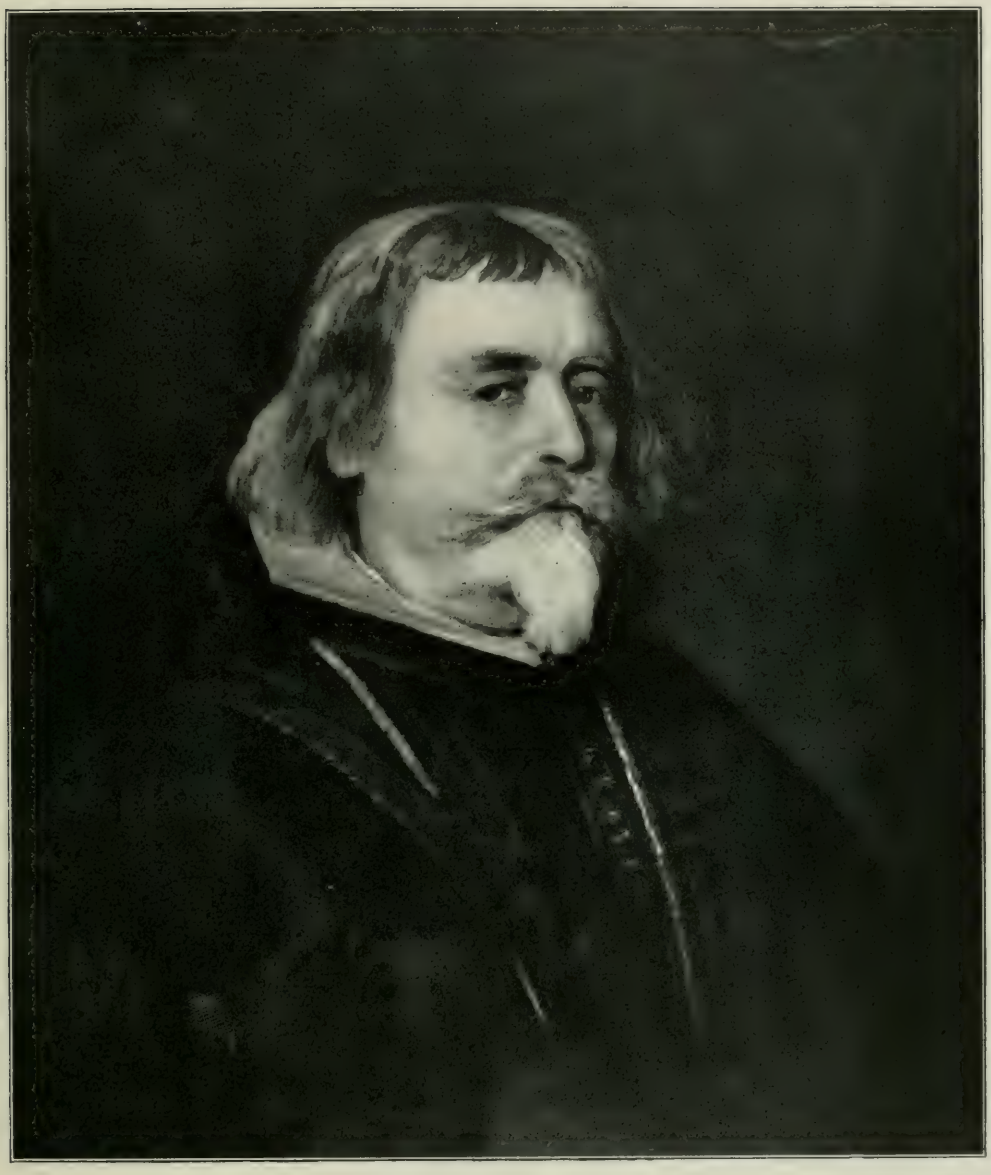
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Don Juan d'Austria)
Portrait of a Buffoon of Philip IV. Um 1658 Portrait d'un Bouffon de Philippe IV



Madrid, Prado-Museum

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV.
(Don Juan d'Austria)

Portrait of a Buffoon of Philip IV. (Ausschnitt) Portrait d'un Bouffon de Philippe IV
(Detail) (Détail)



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

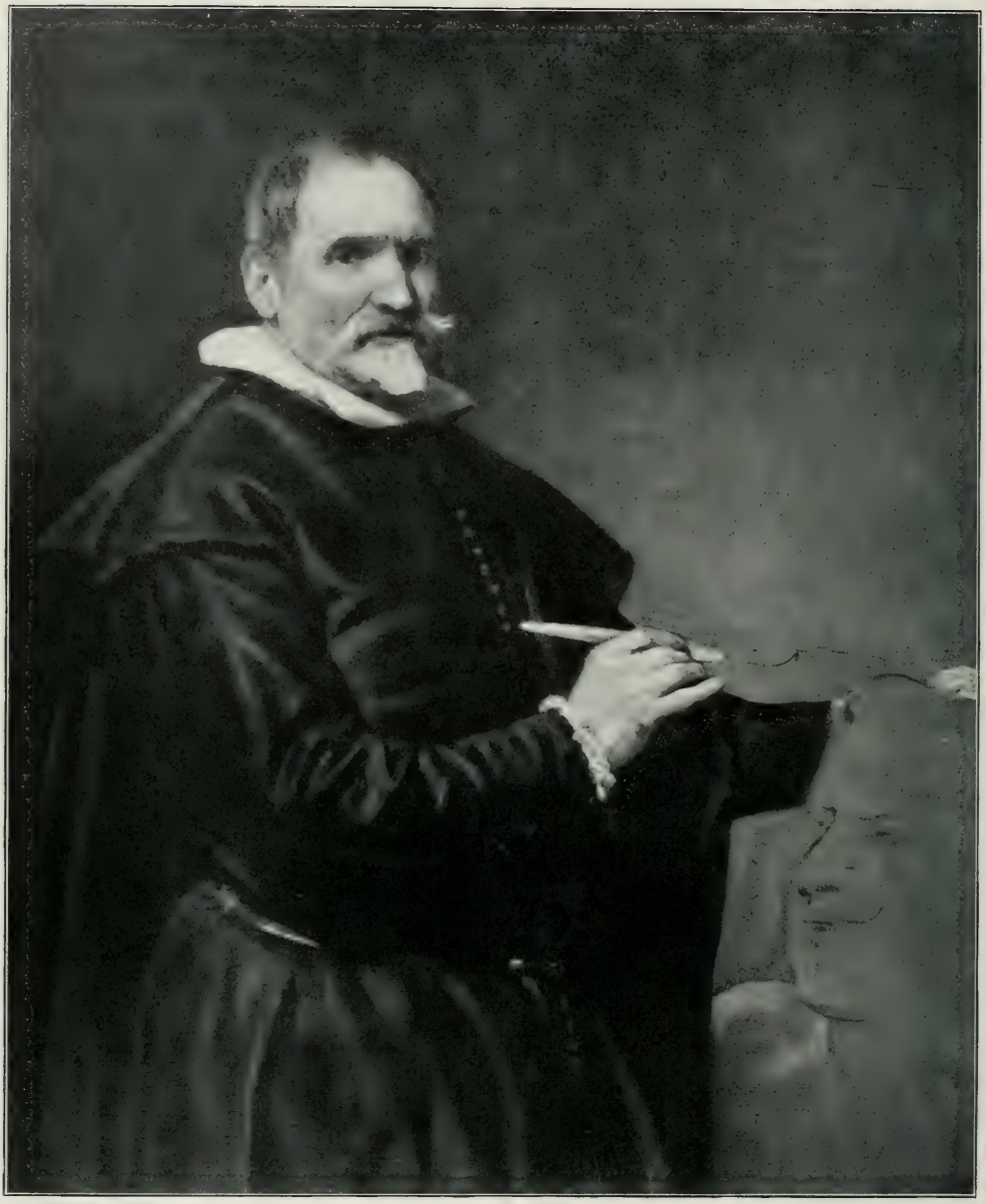
H. 0,655, B. 0,56

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man

Um 1658

Portrait d'Homme



*Madrid, Prado-Museum

H. 1,09, B. 0,87

Der Bildhauer Alonso Cano

Portrait of the Sculptor Alonso Cano Um 1658 Portrait du Sculpteur Alonso Cano

* Wien, Hofmuseum H. 1,21, B. 1,07

Die Infantin Margarita

The Infanta Margaret 1659 L'Infante Marguerite

* Wien, Hofmuseum

H. 1,28, B. 0,99

Der Infant Philipp Prosper

The Infant Philip Prosper — Um 1659 — L'Infant Philippe-Prosper

Langton, Lady Harvey H. 1,22, B. 1,04

Der Infant Philipp Prosper

The Infant Philip Prosper L'Infant Philippe-Prosper

ANHANG

Diese Abteilung enthält Werke, die dem Bearbeiter als mit Unrecht Velazquez zugeschrieben erscheinen. Dem Benützer des Buches dürften sie trotzdem willkommen sein.

*London, Nationalgalerie

H. 2,31, B. 1,68

Die Anbetung der Hirten

The Adoration of the Shepherds Zurbaran L'Adoration des Bergers

*London, Nationalgalerie

H. 1,875, B. 1,775

Die Verlobung (Das Familienfest)

The Betrothal — Luca Giordano — Les Fiançailles

London, Nationalgalerie

H. 1,04, B. 1,655

Ein toter Krieger

A dead Warrior | Unbekannter Italiener | Un Guerrier mort

Wien, Hofmuseum H. 1,50, B. 1,72

Die Familie des Velazquez im Atelier des Meisters

The Artist's Family in his Studio Juan Bautista del Mazo La Famille de l'Artiste dans son Atelier

*London, Dulwich-Galerie

H. 0,52, B. 0,26

Knabenkopf

Head of a Boy — Juan Bautista del Mazo — Tête d un jeune Garçon

*Rom, Palazzo Doria Pamfili

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy Portrait d'un Garçon

*Madrid, Prado-Museum H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little Girl Portrait de Fillette

*Madrid, Prado-Museum H. 0,58, B. 0,46

Bildnis eines kleinen Mädchens

Portrait of a little Girl Portrait de Fillette

*Paris, Louvre H. 0,82, B. 0,63

Die Infantin Margareta

The Infanta Margaret L'Infante Marguerite

Richmond, Sammlung Cook

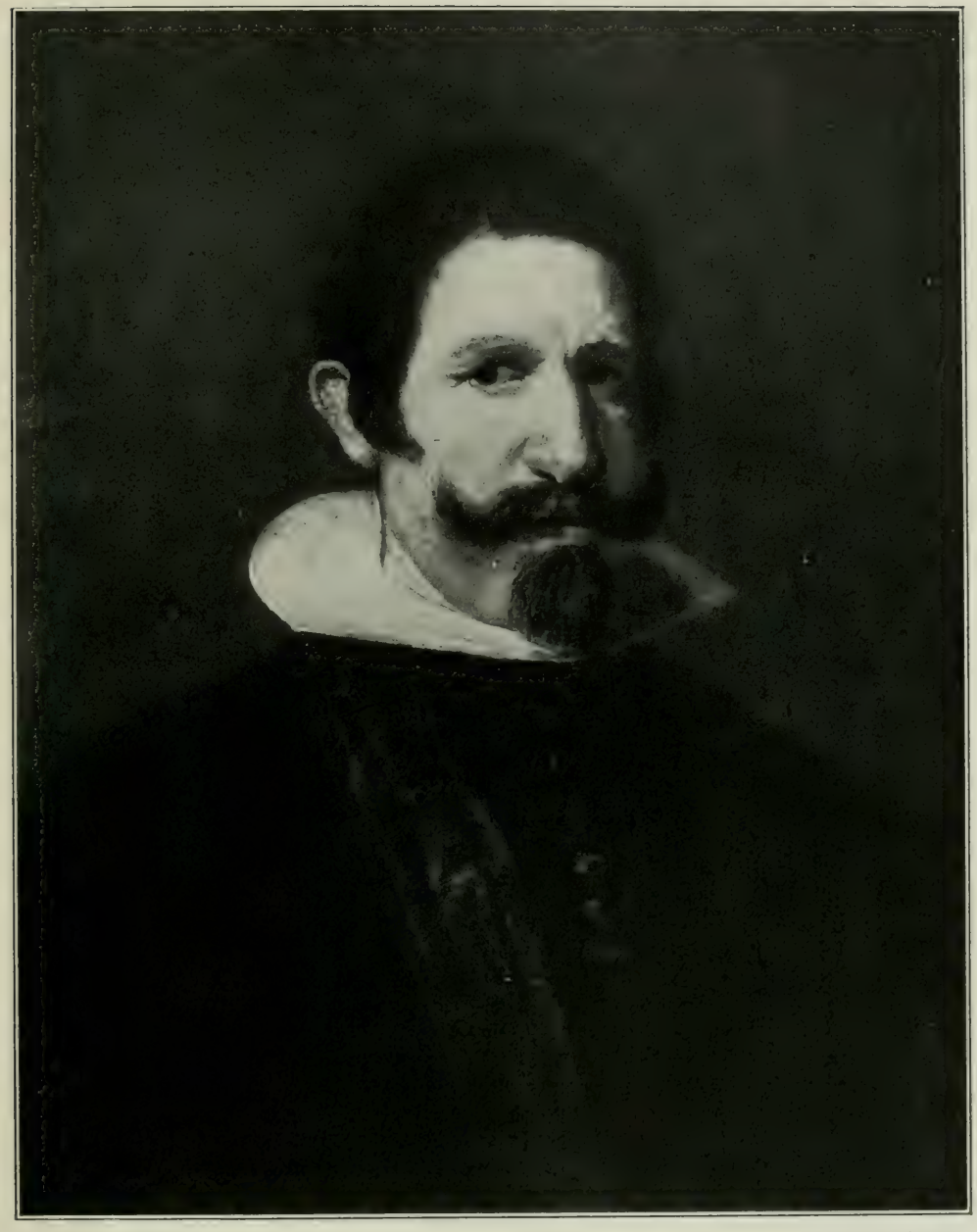
Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Portrait d'une Dame

*London, Bridgewater-Galerie H. 1,98, B. 1,07

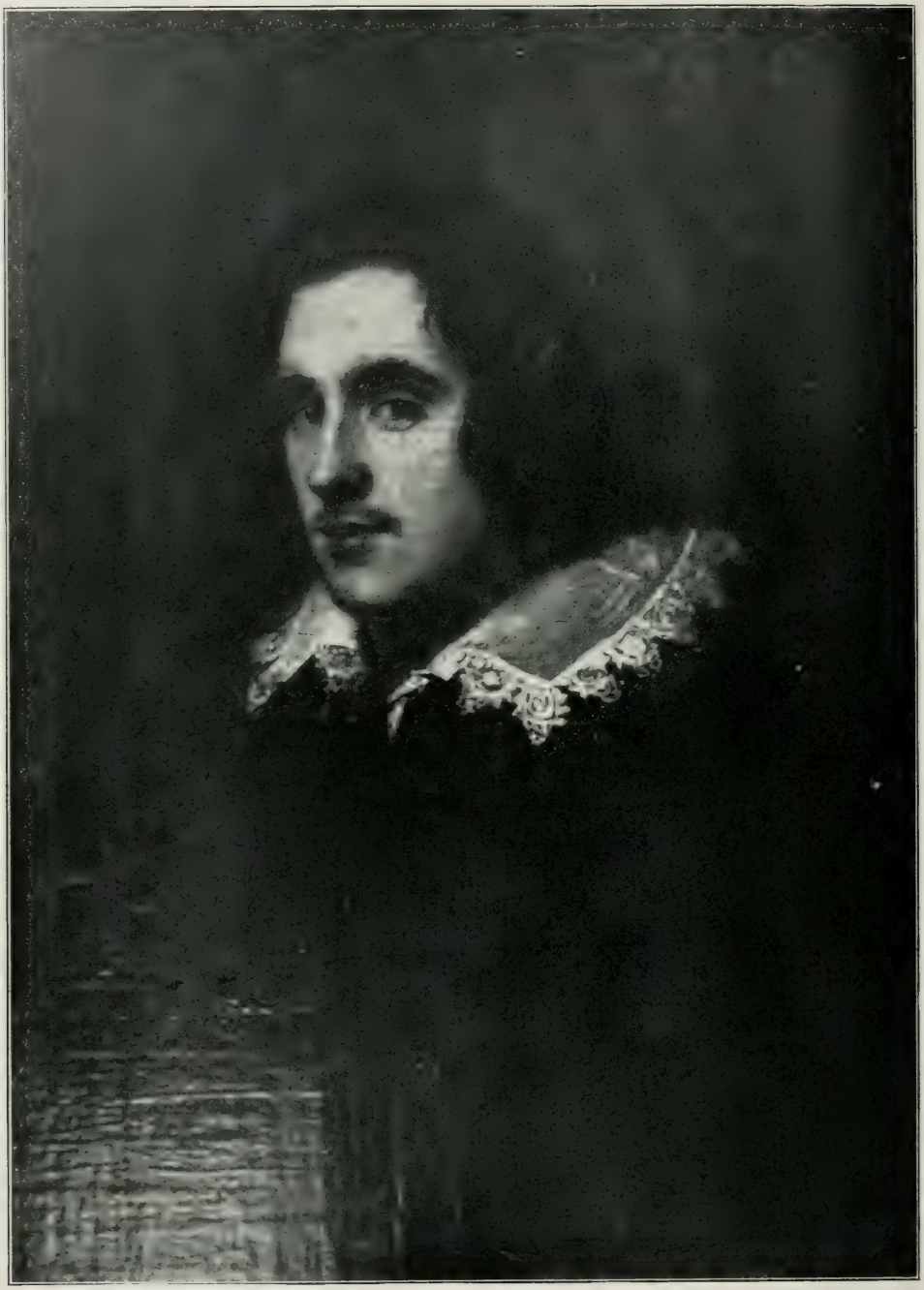
Don Enrique Felipe de Guzman



*Madrid, Prado-Museum

H. 0,74, B. 0,44

Alonso Martinez de Espinar (?)



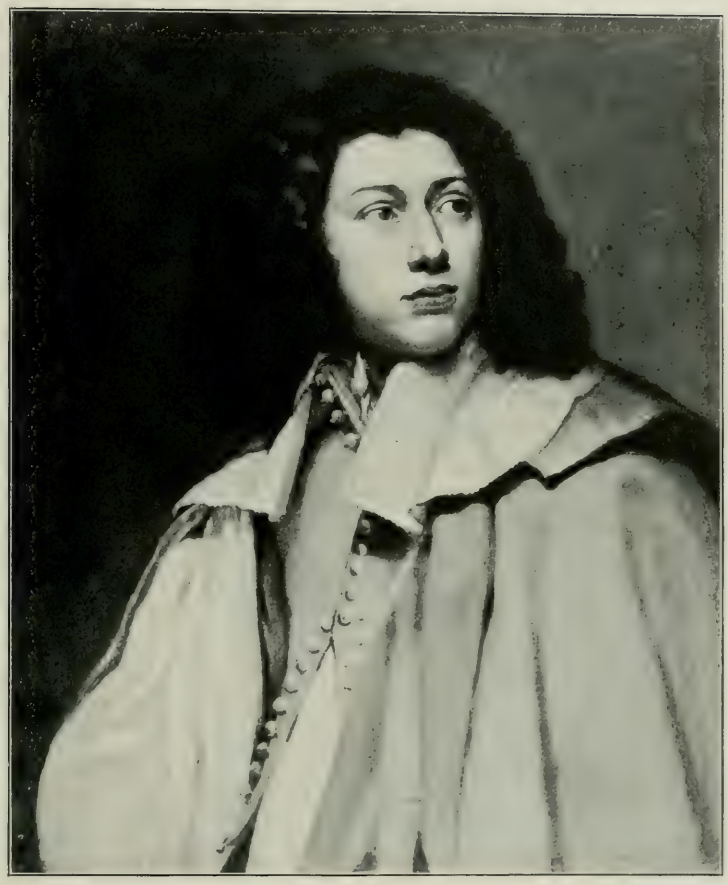
*London, Bridgewater-Galerie

H. 0,75, B. 0,55

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'Homme



*Rom, Palazzo Doria Pamfili

Bildnis eines Sohnes des Mazo (?)

Portrait of a Son of Mazo (?) Portrait d'un Fils de Mazo (?)

*Wien, Galerie Harrach H. 0,59, B. 0,48

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man Portrait d'un jeune Homme

*Madrid, Prado-Museum H. 1,98, B. 1,21

Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV.

Portrait of Pernia, Buffoon of Philip IV. Portrait de Pernia, Bouffon de Philippe IV

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum H. 2,03, B. 1,21

Bildnis des italienischen Feldhauptmanns Borro

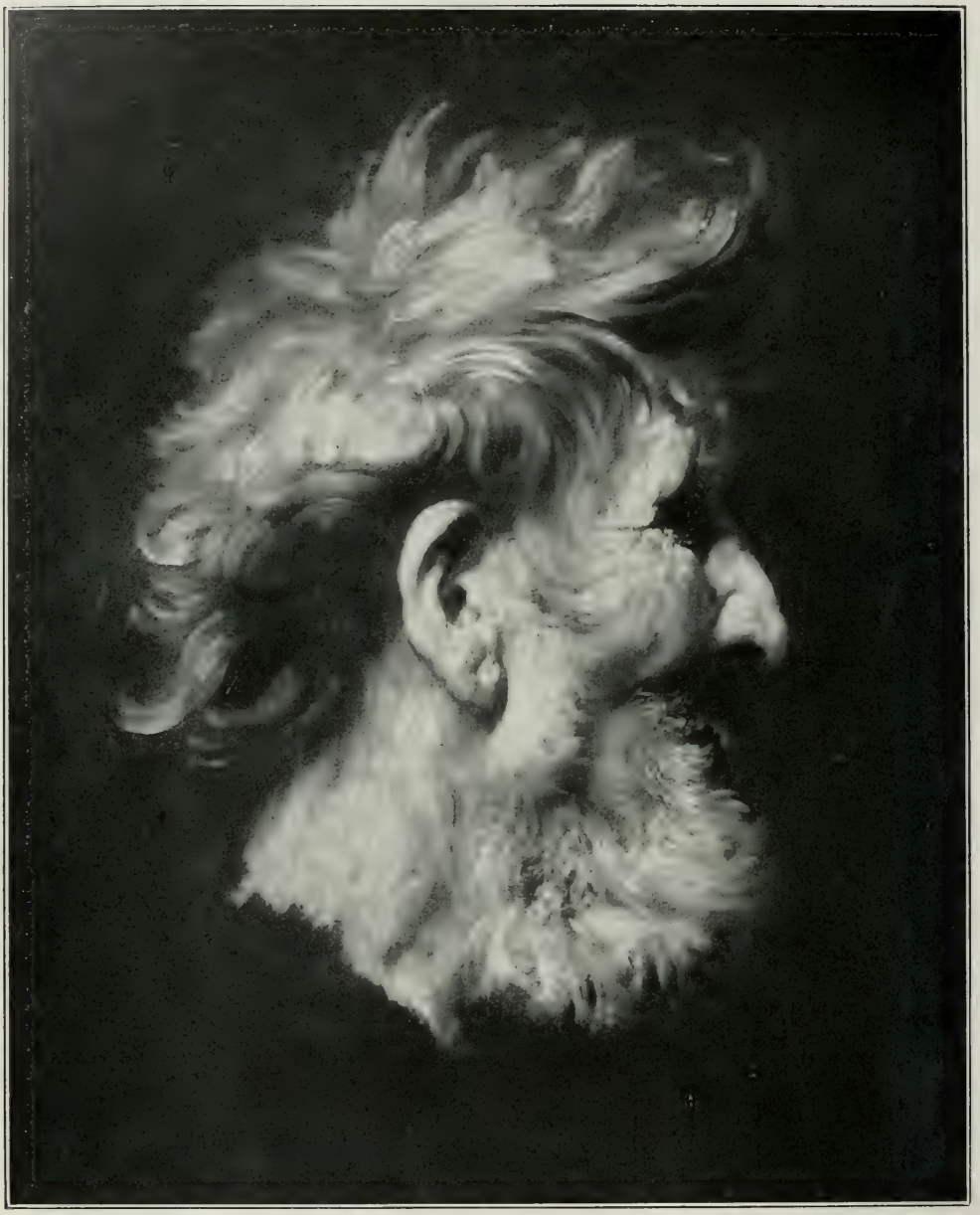
Portrait of the Italian Captain del Borro Portrait du Capitaine italien del Borro

*Richmond, Sammlung Cook

Ein spanischer Bettler

A Spanish Beggar

Un Mendiant espagnol



Madrid, Prado-Museum H. 0,39, B. 0,31

Männlicher Kopf

Head of a Man Tête d'Homme

* Wien, Hofmuseum

H. 0,83, B. 0,64

Der lachende Bursche

The laughing Boy

Un Garçon riant

*London, Nationalgalerie H. 0,725, B. 0,575

Ein Kind mit einem Diener

Child and Servant Un Enfant et un Serviteur

London, J. C. Robinson

Der Küchenmeister

The Steward

Le Chef de Cuisine

Früher Brüssel, Sammlung Somzée

Der Gemüsehändler

The Green-Grover

Le Fruitier

Bonn, Sammlung Wesendonk

H. 0,435, B. 0,535

Hundegespann

Dog-cart

Charette à Chiens

Bonn, Sammlung Wesendonk

H. 0,435, B. 0,535

Merienda

* Philadelphia, Museum

Die Promenade von Sevilla

The Promenade at Seville

La Promenade à Séville

* London, Marquis von Lansdowne H. 0,40, B. 0,29

Landschaft mit Figuren

Landscape Paysage

* London, Marquis von Lansdowne H. 0,40, B. 0,29

Landschaft mit Figuren

Landscape Paysage

*Keir, Archibald Stirling — H. 0,20, B. 0,25

Landschaft mit Figuren

Landscape — Paysage

Keir, Archibald Stirling — H. 0,19, B. 0,26

Landschaft mit Figuren

Landscape — Paysage

* Madrid, Prado-Museum

H. 2,45, B. 2,16

Die „Calle de la Reina" in Aranjuez

The „Calle de la Reina" at Aranjuez

La „Calle de la Reina" à Aranjuez

*Madrid, Prado-Museum

H. 2,48, B. 2,23

Der Tritonenbrunnen in Aranjuez

The Fountain of Tritons at Aranjuez

La Fontaine des Tritons à Aranjuez

Madrid, Prado-Museum H. 1,46, B. 1,11

Der Titusbogen in Rom

The Arch of Titus at Rome L'Arc de Titus à Rome

[a] London, Nationalgalerie

H. 6,36, B. 12,2

Das Duell in Pardo

The Duel at Pardo

Le Duel à Pardo

Erläuterungen

Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen. — Wo kurzweg Justi und Beruete zitiert werden, sind gemeint: Diego Velazquez und sein Jahrhundert von Carl Justi. 2 Bände. Zweite, neubearbeitete Auflage, Bonn 1903. — A. de Beruete, Velazquez. Deutsche Ausgabe, Berlin. (Erste Ausgabe, französisch, Paris 1898. Zweite Ausgabe, englisch, London 1906.)

S. 1. Das Bild wurde im Jahre 1906 aus dem englischen Kunsthandel erworben. Auch Beruete (S. 8) hat sich für die Echtheit erklärt. Der Bauernbursche (aldeanillo), den Velazquez in seiner Jugend nach Pachecos Zeugnis häufig als Modell benutzte und „bald weinend, bald lachend" abkonterfeite, muß uns heute als Erkennungszeichen für einige Bilder dienen, die wir dem Meister sonst nicht zumuten möchten. Auf zweifellos echten Werken, wie der Anbetung der Könige und dem Wasserträger von Sevilla, begegnen wir dem Knaben in vorgeschrittenem Alter, auch auf S. 2, 3, 4, 5, 6, 9 lernen wir ihn kennen. Es findet sich sonst noch auf diesen Jugendwerken eine junge Magd (S. 6, 7 und 10), der Kopf einer alten Frau (vgl. S. 2, 9, 10), die Pacheco auch in anbetender Haltung neben einem Cavalier gemalt hat (Nr. 107 des Museums zu Sevilla). Da dieser Mann mit Velazquez' Valencianischem Selbstporträt in Stirnbildung, Nase, Mund und Kinn eine gewisse Ähnlichkeit hat, so dürfen wir vielleicht in diesen Bildern die Eltern des Meisters sehen. Aber nicht bloß diese beiden lebenden Menschen treffen wir häufig auf seinen Jugendbildern an, sondern auch eine Anzahl Gegenstände wie einen Mörser mit Keule (S. 7, 8, 9, 10), einen Kupferkessel und eigentümlich aufeinander geschichtete Keramik (S. 7, 8).

S. 2. Durch Hofantiquar Julius Böhler in München im Jahre 1912 in Italien aufgefunden.

S. 3. Das Bild war 1892 auf der Historischen Ausstellung in Madrid von Don Luis Alvear ausgestellt worden und hat später den Besitzer öfters gewechselt.

S. 4. Das Bild ist erst 1865 in die Galerie der Ermitage aufgenommen worden, nachdem es sich bis dahin in den Depots befunden hatte, in die es aus dem taurischen Palais gekommen war. Wilhelm Bode erkannte es zuerst als ein authentisches Werk.

S. 5. Unter Zurbarans Namen, obwohl dieser Kopf in der Sammlung Coesvelt als Velazquez figurierte; er ist offenbar die Studie zu dem Bodegon in Budapest (S. 6). In der Velazquezliteratur noch nicht erwähnt.

S. 6. Aus der Sammlung Sanderson in Edinburg. Im Jahre 1908 erworben.

S. 7. In der Velazquezliteratur bisher unerwähnt.

S. 8. Von Ponz 1772 erwähnt.

S. 9. Von Palomimo gekannt, kam durch Sir Charles J. Robinson in Sir Francis Cooks berühmte Sammlung nach Richmond.

S. 10. Der Maler benutzte für die alte Frau dasselbe Modell wie bei S. 2 u. 9. Auch die junge Magd kennen wir bereits von S. 6 und 7. Kam durch Sir William A. Gregory im Jahre 1892 an die Londoner Nationalgalerie.

S. 11. u. 12. Cean Bermudez sah beide Bilder im Kapitelsaal des Carmen calzado zu Sevilla, „sie gehören in die Frühzeit des Velazquez". Im Jahre 1809 von Mr. Hookham Frère vom Kanonikus Lopez Cepero erworben.

S. 14. Mit der Jahreszahl 1619 bezeichnet.

S. 17. Früher im Kgl. Schloß in Madrid. Nach der Schlacht von Vittoria im Jahre 1814 beim Gepäck des Königs Joseph aufgefunden, wurde das Bild von Ferdinand VII. dem Sieger Wellington geschenkt.

S. 18. Die Jünger von Emmaus stammen wie der reuige Petrus (S. 13) aus der Sammlung Cañaveral in Sevilla. Für den Jünger im Hintergrunde ist der Wasserträger als Modell benutzt worden. Beide Bilder sind erst von Beruete in das Werk des Velazquez aufgenommen worden. Hier macht sich Zurbarans Einfluß am stärksten geltend.

S. 19. Dieses mit einem nur als Velazquez aufzulösenden Monogramm und der Jahreszahl 1620 bezeichnete Bildnis, erst durch die Sevillaner Porträtausstellung im Jahre 1910 weiteren Kreisen bekannt, ist nur zaghaft in die Literatur eingeführt worden.

S. 21. Die Gesichter der Madonna und der Engel sind „in der abscheulichsten Weise übermalt". (Beruete, S. 15.) Zum äußersten Engel rechts hat Velazquez offenbar als Modell seine Gattin Juana Pacheco benutzt.

S. 22 u. 23. Im Auftrage seines Schwiegervaters Francisco Pacheco bei seinem ersten Aufenthalt in Madrid gemalt. Die eigenhändige Ausführung ist angezweifelt worden, während man das Original in No. 23 sehen darf. (Elias Tormo. La coleccion Lazaro. La Epoca 27 de Marzo 1913 und Enrique Romero de Torres. Un nuevo retrato de Góngora. Museum 1913 S. 231.) Eine dritte Replik besitzt D. Antonio de Ganderillas in Madrid.

S. 24 u. 26. Für diese beiden Bilder und ein drittes, welches den ersten Gemahl von Donna Antonia de Impeñarrieta, den Santiago-Ritter D. Garcia Perez de Aracil darstellte, hat sich die am 4. Dezember 1624 ausgestellte Quittung im Original erhalten. Man möchte ihre Entstehungszeit einige Monate früher ansetzen. Die Bilder kommen aus dem Palacio Villahermosa zu Madrid.

S. 25. Früher im Besitz von D. Luis de Navas in Madrid. Auf der Kolumbus-Ausstellung im Jahre 1892 erst weiteren Kreisen bekannt geworden.

S. 27. Das Brustbild ist vielleicht eine Studie zu dem folgenden Bildnis in ganzer Figur. Harnisch und Schärpe sind vom Künstler in späterer Zeit übermalt worden.

S. 28. Nach dem Papier in der Rechten des Königs „das Bildnis mit der Bittschrift" genannt. Eine Replik bei Mrs. Gardner in Boston.

S. 29. Freie Kopie des vorigen. Die Ausführung kaum von Velazquez.

S. 30. Wohl Philipp IV. selbst und nicht sein um zwei Jahre jüngerer Bruder Carlos, der 1632, im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, starb. Siehe Narciso Sentenach im Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1912.

S. 32. Von Velazquez überarbeitet. Aus der Sammlung Valentin Carderevas. Die Infantin Maria Teresa war am 20. September 1638 geboren. Das Bild befand sich in der Sammlung des Duc de Morny und gehörte später Mrs. Lyne Stevens.

S. 33. Der Alkalde Ronquillo, auch Portero Ochoa genannt, offenbar das Gegenstück zu dem viel später entstandenen Don Juan de Austria. Goya hat dieses Bildnis radiert. Die Ausführung ist Kopie des verlorenen Originals.

S. 34. In dem beim Tode Karls II. aufgenommenen Inventar und von Ponz als Calabacillas oder Calabaças („mit einem Bild in einer Hand und einem Papier in der andern") erwähnt. Es ist offenbar dieselbe Persönlichkeit, wie der unter dem Namen „bobo de Coria" bekannte Hofnarr des Prado-Museums. Aus der Sammlung des Duc de Persigny.

S. 35. Justi (II, S. 99) rechnet „den jungen Mann von bräunlicher Gesichtsfarbe und sinnlichem Zug, der so hart und roh gemalt ist", zu den „ganz fremdartigen Stücken", die mit Velazquez nichts zu tun haben. Beruete-Kopie eines verschollenen Gemäldes.

S. 37. Aus der Sammlung Altamira, dann in Dorchesterhouse.

S. 39. Don Diego del Corral y Arellano war ein hoher Beamter am Hofe Philipps III. und Philipps IV. und hervorragender Rechtsgelehrter, der dem Staate mannigfache Dienste geleistet hat. Er starb am 20. Mai 1632. Von der Herzogin von Villahermosa 1906 zusammen mit dem Bilde auf S. 41 dem Prado-Museum geschenkt.

S. 41. Donna Antonia hatte sich, nachdem im Jahre 1624 ihr erster Gemahl, D. Garcia Perez de Aracil, verstorben war, im Jahre 1627 mit D. Diego del Corral wieder verheiratet. Sie

starb im Jahre 1634. Der Knabe an ihrer Seite, ihr Sohn D. Luis, dürfte dem Bilde später hinzugefügt sein.

S. 42. Eine Zeichnung in der Albertina zu Wien macht es wahrscheinlich, daß die Dargestellte die Gemahlin des Conde Duque ist. Das Bild läßt sich bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadix zurückverfolgen. Im Jahre 1867 ging es aus der Salamanca-Galerie für 98000 Franken in den Besitz des Lord Ward (Earl of Dudley) über, von dem es das Berliner Museum 1887 erwarb. Nach Beruete, The School of Madrid, p. 62, Mazo, der vor dem Jahre 1634 in Velazquez' Atelier eintrat. Dem Kostüm nach mußte das Bild früher, jedenfalls vor dem Wiener Porträt der Königin Isabella entstanden sein.

S. 43. Die Dargestellte ist wohl die Gattin des Malers, Doña Juana Pacheco. (Vgl. die Einleitung S. XII.) Beruete (S. 40) setzt das Bild erst um 1632 an.

S. 44. Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (geboren 1580) hat sich durch seine satirischen Dichtungen bekannt gemacht. Er lebte am Hofe Philipps IV. Da der Dargestellte einige vierzig Jahre zählt, müßte das Bild in den zwanziger Jahren entstanden sein. Das Bild ist 1841 vom Herzog von Wellington für 105 Pfund in London erworben worden. Es wird von Beruete (S. 62) für eine „gute Kopie des verlorenen Originals" erklärt.

S. 45. Wohl einer der Hofnarren Philipps IV., Pablillos de Valladolid, früher unter Riberas Namen Columbus genannt. Der Kopf scheint später vom Künstler übermalt zu sein.

S. 46. Diesen „Schauspieler", der offenbar zu den „truhanes" des Hofes Philipps IV. gehörte, hat Velazquez auch als „Geograph" gemalt.

S. 48–51. Beide Bilder befanden sich im Torre de la Parada, dem Jagdschloß Philipps IV., und sind vielleicht, wie Justi vermutet, durch die ebenfalls daselbst befindlichen Bilder des Heraklit und des Demokrit von Rubens, die dieser 1603 von Italien mitgebracht hatte, angeregt worden (s. „Klassiker der Kunst", Bd. V, P. P. Rubens, S. 16). Die Geschlossenheit der Komposition und Kompaktheit sowie die trockene Behandlung des Gewandes legt die Vermutung nahe, daß die Bilder in der Zeit der Borrachos entstanden, aber später in den Köpfen eine Überarbeitung erfahren haben.

S. 52. Nach Justi (I, S. 366) vielleicht ein Votivbild, geweiht von Eltern, „die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten". Der Engel trägt offenbar die Züge von Velazquez' Gattin Juana Pacheco. Zur Erinnerung an des Meisters jung verstorbene zweite Tochter mag das Bild, das Ende der 1840er Jahre von Madrid nach England gekommen ist, gemalt sein. 1883 ging es als Schenkung des Sir John Savile Lumley in den Besitz der Nationalgalerie in London über. Stevenson (Velazquez, deutsche Ausgabe, S. 107) setzt es 1639, Beruete (S. 43) um 1632 an. Stark klingt hier Zurbarans Malweise nach. Die feste Behandlung des Fleisches, die nüchterne Komposition und die trockene Farbe geben den Anlaß, das Bild in die Nähe der Borrachos zu setzen.

S. 53. „Für den Dienst des Königs", also auf dessen Bestellung gemalt. Velazquez erhielt dafür am 22. Juli 1629 hundert Dukaten in Silber.

S. 55. Aus der Sammlung des Lord Heytesbury.

S. 56–59. In Rom gemalt. Beide Bilder sind als Pendants aufzufassen, nach Justis treffendem Ausdruck „der entlarvte und der gelungene Betrug". Auf der Schmiede des Vulkan ist der Augenblick dargestellt, wo Apollo dem betrogenen Vulkan die Untreue seiner Gattin enthüllt.

S. 60. Maria Anna, Infantin von Spanien, war die Schwester Philipps IV. Sie hielt sich zur Zeit, als Velazquez sie im Auftrage ihres Bruders malte, auf der Reise nach Deutschland, wo sie 1631 mit dem König von Ungarn, späteren Kaiser Ferdinand III., vermählt wurde, in Neapel auf. — Das Berliner Bild (S. 61) ist 1820 aus dem königlichen Palast in Madrid durch Geschenk in die Sammlung des preußischen Ministerresidenten Obersten von Schepeler gekommen. 1851 wurde es von Suermondt erworben, mit dessen Sammlung es 1874 in das Berliner Museum gelangte.

S. 64. Auf dem Schriftstück, das der König in seiner Rechten hält, steht: Sr Diego Velazquez

Pintor de V. Mgd. Nach Justi soll sich darunter noch die Jahreszahl 1636 befinden, die aber von andern nicht bemerkt worden ist. Der König ist hier jünger als auf dem Wiener Porträt. Armstrong hält das Bild für ein Werk Mazos.

S. 65. Erworben aus der Sammlung des Earl of Carlisle. Das Entstehungsjahr bestimmt sich durch das Alter des Prinzen (geb. 17. Oktober 1629).

S. 67 u. 68. Es ist nicht anzunehmen, daß diese für den Wiener Hof gemalten Bildnisse, deren Verpackung und Versand durch Velazquez im Jahre 1632 feststeht, lediglich Atelierarbeiten sind.

S. 71. Auf Grund eines gestochenen Medaillonporträts auf dem Titel eines 1634 erschienenen spanischen Werks über den „Ursprung und die Würde der Jagd" hat Justi (II, S. 342) die Persönlichkeit des Dargestellten als den Oberjägermeister des Königs, Juan Mateos, festgestellt.

S. 72. Der Infant Ferdinand von Österreich, ein jüngerer Bruder Philipps IV., war 1623 zum Statthalter der Niederlande bestimmt worden. Aber erst nach dem Tode der Erzherzogin Isabella (1633) begab er sich dorthin, ohne jemals nach Spanien zurückzukehren. Die sehr jugendliche Erscheinung des Prinzen paßt schlecht in die Zeit, in die man die Entstehung des Bildes seinem Stil nach setzen würde. Doch brauchen wir nicht mit Justi (I, S. 337—339) anzunehmen, daß dem Kopfe des Prinzen eine ältere Aufnahme, etwa aus dem Jahre 1628, zugrunde liegt, da der 1609 Geborene den Eindruck eines Neunzehnjährigen macht. Denn auch auf Rubens' Bildnis von 1628 („Klassiker der Kunst", Rubens, S. 300) erscheint der blonde Königssohn viel jünger als seine Jahre und körperlich wenig entwickelt.

S. 76. Beruete macht darauf aufmerksam, daß bei dem Madrider Original (S. 74) der König ursprünglich den Hut in der linken Hand gehalten hat, die Kopie also in der Zeit entstanden sein muß, bevor das Original verändert wurde. Mazo.

S. 77. Flämische Kopie.

S. 79. In der Ecke links.: aetatis suae VI.

S. 83. Der Prinz erscheint hier ein wenig jünger als auf dem berühmten Bilde Nr. 79. Der Duke of Abercorn besitzt eine Replik (S. 82), auf der die beiden Windhunde wie auf Nr. 79 vorkommen.

S. 84 u. 85. Diese Bilder sind für den Saal der Reiche in Buen Retiro in der Zeit von 1632—37 gemalt. Die allgemeine Annahme, daß hier ältere Gemälde eines Hofmalers wie des 1628 verstorbenen Bartolomé Gonzalez durch Retuschen von Velazquez ihrer neuen Verwendung angepaßt seien, hat D. Elias Tormo im Boletin de la Sociedad Española de Excursiones von 1911 widerlegt, indem er überzeugend darauf hinwies, daß diese außerordentlich lebendig aufgefaßten Reiter mit ihren der Wirkung des Raumes angepaßten Silhouetten nur auf den Meister selbst zurückgehen können. Die Ausführung mußte er im allgemeinen seinem Schüler Mazo überlassen — nur bei dem Philipps IV. ist sie ganz eigenhändig. Seinen und seiner Schüler Anteil an diesen Bildern stellte Beruete im einzelnen fest.

S. 86. Da José Leonardo für die Pose des Herzogs von Feria auf der Einnahme von Breisach dies Bildnis benutzt hat, so muß es vor dem Jahre 1634 bereits entstanden sein. Vergleiche Elias Tormo, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1911, S. 302.

S. 88. Mazo.

S. 90. Befand sich in einem kostbaren Rahmen auf dem Hauptaltar der im Jahre 1659 ausgeschmückten St.-Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Buen Retiro, bevor es durch Karl III. in den Palast und endlich in das Prado-Museum gelangte. Durch dieses Datum verführt, und auch wohl aus der flüssigen leichten Malweise haben die neueren Velazquez-Biographen geschlossen, daß dieses Werk die letzte Arbeit des Meisters sei. Allein die große Ähnlichkeit dieser herrlichen Landschaft mit den Hintergründen auf den drei Reiterbildnissen, besonders mit dem des Conde Duque macht, wie mir scheint, diese Annahme unhaltbar, zumal diese Farbenfreudigkeit mit Velazquez' letzten fast monochromen Bildern nicht in Einklang zu bringen ist. Auch wird die Eremita de San Antonio bereits in Manuel Gallegos' 1637 gedrucktem Poem erwähnt.

S. 91. Der Prinz dürfte wenige Monate älter als auf dem Jägerbilde sein. Das Gemälde befand sich über der Tür zwischen den Porträts des Königspaares im Saal der Reiche zu Buen Retiro, von wo es während der Regierung Karls III. mit den andern vier großen Gemälden des Velazquez in den neuerbauten Palast gebracht wurde.

S. 94 u. 95. Die Pose des Pferdes ist die gleiche wie auf dem Reiterbildnis Philipps III. Während Justi beide Bilder für echte Werke des Meisters erklärt, dem Exemplar in der Wallace-Galerie aber den Vorzug vor dem andern gibt (II, S. 48—50), hält sie Beruete für Arbeiten des Juan Bautista Martinez del Mazo. Auf dem Bilde in Grosvenor-House stehen hinten auf dem Balkon König Philipp und seine Gemahlin Isabella mit der kleinen, im Jahre 1638 geborenen Infantin, auf dem Hofe rechts Olivares.

S. 99. „Wie man sonst durchsichtigen Kleinodien eine Metallfassung gibt, so steht hier eine in Metallglanz schimmernde Gestalt im durchsichtigen Luftmeer", Justi. Das Bild hat der Dichter Manuel Gallegos im Jahre 1637, im Salon der Reiche in Buen Retiro aufgehängt, mit seinen Versen gefeiert. Die breiten Leinwandstreifen auf beiden Seiten wurden, als die Bilder im 18. Jahrhundert nach dem neuaufgebauten Schloß überführt wurden, angesetzt.

S. 101. Vermutlich für den Bildhauer Pietro Tacca in Florenz angefertigt, um ihm als Muster für das bei ihm bestellte Reiterstandbild des Königs zu dienen.

S. 103. Nach einjähriger Belagerung unter dem Befehl des Marquis von Spinola hatte die Festung Breda, das Bollwerk Flanderns, am 2. Juni 1625 kapituliert, wobei der Besatzung der Abzug unter den ehrenvollsten Bedingungen (mit allen Waffen, fliegenden Fahnen, Trommelschlag und Trompetenschall) zugestanden worden war. Am 5. Juni 1625 fand die Übergabe der Schlüssel durch den Gouverneur Justin von Nassau statt. Diesen Moment hat Velazquez, der bei seiner ersten italienischen Reise von dem berühmten Feldherrn manche Freundlichkeit erfahren, seinem Bilde zugrunde gelegt, das in Spanien nach den hinter Spinola emporragenden Lanzen (es sind genau gezählt 29) den Namen „Las Lanzas" erhalten hat. Für den Saal der Reiche in Buen Retiro gemalt, aber im Jahre 1637 noch nicht vollendet. Der Velazquez-Enthusiast Manuel Gallegos erwähnt es noch nicht.

S. 108. Francesco II. von Este, Herzog von Modena, hatte Ende September 1638 Madrid besucht, wo ihn Velazquez porträtierte, der dafür eine reiche goldene Kette erhielt. Ein damals begonnenes Reiterbildnis dieses Fürsten ist verloren gegangen.

S. 109. Von Justi und Beruete als eigenhändige Arbeit anerkannt. Im Jahre 1638 von Hermann Paneels radiert.

S. 111. Das 1746 aus der herzoglichen Galerie zu Modena als Original erworbene Werk ist wohl nur ein Atelierbild.

S. 113. Bis zum Jahre 1908 hat sich das Bild des Gekreuzigten in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von San Placido in Madrid befunden, für das es Velazquez gemalt hat. Das Kloster war von der Donna Teresa de Silva erbaut worden, die, bei Hofe sehr beliebt, öfters Besuche des Königspaars und seines Privado erhielt. Im Jahr 1633 gab die Leidenschaft des Königs für eine schöne Nonne den Anlaß zu einem großen Skandal. Die Priorin wurde zu vierjähriger Verbannung verurteilt. Nach fünf Jahren gelang es aber Olivares, eine Revision ihres Prozesses durchzusetzen, die mit einer Aufhebung des ersten Urteils und Wiedereinsetzung der Priorin endigte. Justi (I, S. 361) hält es für möglich, „daß Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlaßt wurde, das Bild für das Kloster zu malen". Nach Beruete 1638 oder 1639 entstanden. Zurbarans Anwesenheit in Madrid zu dieser Zeit dürfte für den Stil der Malerei Anregungen gegeben haben.

S. 114. „Im Jahre 1639," schreibt Palomino, „malte Velazquez das Bildnis des Don Adrian Pulido Pareja in Lebensgröße, eines seiner berühmtesten Werke. Er benutzte dabei Pinsel mit langen Stielen, so daß er in einer größeren Entfernung von der Leinwand mit mehr Freiheit malen konnte, mit dem Ergebnis, daß man aus der Nähe sich nicht zurechtfinden konnte, während aus der Entfernung die Malerei wie ein Wunder erscheint. Die Bezeichnung lautet: Didacus Velazquez fecit Philip. IV a cubiculo ejusque Pictor anno 1639. Man versichert, daß der König, der bei schwachem Licht des Meisters Atelier betrat, das Bild für den Admiral anredete und, als dieser

sich nicht verneigte, erst seinen Irrtum wahrnahm." Palomino sah das Original im Hause des Duque de Arcos. Das Londoner Bild ist seit 1828 in England nachzuweisen. Aus der Sammlung des Earl of Radnor in Longford Castle kam es 1890 in die Nationalgalerie. Beruete schreibt das Werk Mazo zu. Man vergleiche die flockige Malerei des Kopfes mit dem Bildnis von Don Tiburcio Redin im Prado-Museum.

S. 115. Vielleicht Alonso Cano. Siehe Sentenach, a. a. O.

S. 122. Am 31. Dezember 1639 berichtete der toskanische Gesandte Serrano nach Hause: „Ein Bildnis des Fürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und nach England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortigen Prinzessin nahe bevorstehend." Ein dieser Beschreibung entsprechendes Bildnis ist neuerdings im Schlosse zu Windsor zusammengerollt gefunden und später in einem Zimmer des Buckinghampalastes aufgehängt worden. Justi (II, S. 54) urteilt darüber: „Das Gemälde ist durch alten Firnis entstellt, der das Urteil erschwert, doch kann man auch jetzt schon bei aller Bravour der fleckigen Mache die Sicherheit der Meisterhand vermissen." Auch das zweite Exemplar im Haag (S. 123), das aus der Sammlung König Wilhelms II. der Niederlande stammt, gehört wohl nicht zu den eigenhändigen Werken des Meisters. Beruete hält beide Bilder für Kopien eines verlorenen Originals, und zwar soll das Haager Exemplar „unzweifelhaft" eine Kopie des Mazo sein, das andre an Werke von Carreño erinnern.

S. 124. Vielleicht die Tochter des Velazquez. Das Kostüm muß in dieser Zeit befremden. Aus Lucien Bonapartes und Aguados Sammlung.

S. 125. Diese Kopie, deren Entstehung man dem Kostüm nach erst ins zweite Kaiserreich setzen würde, soll nach Curtis in einem Katalog von Chiswick-House schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwähnt sein.

S. 126. Da der Conde Duque unter den Jägern sich befindet, müßte man das Bild in den Anfang der 40er Jahre setzen. König Ferdinand VII. schenkte die „tela real" Sir Henry Wellesley, dem späteren Lord Cowley, der sie im Jahre 1846 dem Staat überließ.

S. 130. Im Inventar der Madrider Schlösser „Caceria del tabladillo" genannt. Von König Joseph an Mr. Baring verkauft, später im Besitz von Lord Ashburton.

S. 132. Vielleicht für den Conde Duque gemalt. Aus dem Besitze des Don Gaspar Mendez de Haro, dem Sohn seines Erben, des Ministers unter Philipp IV., in dessen Inventarien es 1682 und 1688 erwähnt wird, kam es in das Haus Alba und gelangte mehr als ein Jahrhundert später, im Jahre 1802, nach dem Tode der durch ihre Freundschaft mit Goya berühmten Herzogin an den berüchtigten Minister Karls IV., Don Manuel Godoy, Principe de la Paz. Die Venus mit dem Spiegel, 1808 versteigert, erwarb Mr. Wallis, der Agent des Kunsthändlers Buchanan, von dem sie Mr. Morritt auf den Rat von Sir Thomas Lawrence für 500 Pfund erwarb. Ende 1905 wurde das Bild von Agnew and Son in London ausgestellt und ging für 45 000 Pfund in den Besitz der Londoner Nationalgalerie über. Von den Biographen in das letzte Jahrzehnt des Meisters gesetzt, doch spricht die Technik für eine frühere Entstehungszeit.

S. 133. Vergleicht man die Art der Malerei und die Behandlung des Fleisches auf dem „Merkur und Argus", so wird man die Entstehung des Mars in eine frühere Periode setzen.

S. 134. Bildnis des zehnten Grafen von Benavente, Don Juan Francisco Pimentel (gestorben 1652). Velazquez scheint in dieser Zeit in Toledo Grecos berühmtes Begräbnis des Grafen von Orgaz studiert zu haben.

S. 136. Von Velazquez „für das Oratorium der Königin" gemalt. In der Annahme, daß hier Maria Anna, die zweite Gemahlin Philipps, gemeint sei, haben Madrazo, Justi und Beruete das Bild in das letzte Jahrzehnt von Velazquez' künstlerischer Tätigkeit gesetzt. Diese Farbenpracht spricht dagegen. Verrichtete schon Heinrichs IV. von Frankreich im Jahre 1644 verstorbene Tochter vor der Himmelskönigin ihre Devotion, so kamen Palomino und Cean Bermudez der Wahrheit ziemlich nahe, indem sie des Meisters farbigstes Gemälde in die Nähe der Lanzas und vor die zweite italienische Reise setzen. Die Komposition ist durch Dürers Holzschnitt beeinflußt.

S. 139. Ein Zwerg Sebastian de Morra kommt seit 1643 in den Schloßinventaren vor. Seinen Namen hat man, ohne triftigen Grund, auf dieses Bildnis übertragen. Beruete setzt das Bild in das Jahr 1641. Allein die Ähnlichkeit mit den kleinen Figuren auf der Ansicht von Saragossa läßt einen späteren Ursprung vermuten.

S. 141. Der „El primo" genannte Zwerg hieß eigentlich Don Luis de Aedo oder Hacedo. Seinen Beinamen hatte er erhalten, als ihn der König „Vetter" (el primo) nannte. Velazquez hat ihn um dieselbe Zeit wie seinen Herrn in Fraga gemalt.

S. 143. Siehe Art in America I, 1913, p. 94.

S. 144. Aus dem Nachlaß des Herzogs von Parma. Wie Justi (II, S. 19ff.) ausführlich begründet, hat Velazquez dieses Bildnis, das den König „in roter Gala" darstellt, im Juni 1644 in Fraga gemalt, wohin sich der König begeben hatte, um dem letzten Kampfe um die von den Franzosen besetzte Festung Lerida nahe zu sein. Die Stadt wurde am 31. Juli an die Spanier übergeben, und am 7. August hielt Philipp in der roten Tracht seinen Einzug.

S. 145. Atelierwiederholung von Mazo, eine dritte Replik (S.146) früher in der Sammlg. Lyne Stevens.

S. 147. Gaspar Borja y Velasco, geboren den 13. April 1582, gestorben 28. Dezember 1645, Erzbischof von Sevilla und Toledo, Primas von Spanien und in Rom langjähriger Vertreter der spanischen Krone bei der Kurie. Das Bild, wohl kurz vor dem Tode des Kirchenfürsten gemalt, ward 1867 bei der ersten Versteigerung der Salamanca-Galerie für 27100 Franken vom Städelschen Institut erworben. Es soll aus dem Palast Borja in Gandia, wo sich nach Palomino das Original befand, stammen. Während Justi (II, S. 81) darin das Originalwerk des Velazquez sieht, erklärt es Beruete (S. 62) für eine „sorgfältige Kopie" nach einem verloren gegangenen Original. — Eine Wiederholung im Vestuario der Kathedrale von Toledo, ein drittes Exemplar, in verändertem Kostüm, bei Walter Ralph Bankes in Kingston Lacy.

S. 148. Nach alter Tradition das Bildnis des Nepoten Innozenz X., den nach Palominos Zeugnis Velazquez porträtierte. Zuerst von Venturi in L'Arte (Jahrg. II) veröffentlicht, wurde das Bild 1902 in Paris ausgestellt und in der Revue de l'Art, Juni 1904, von Nicolle ausführlich besprochen. Pamphili war Kardinal von 1644—47, er verzichtete auf den Purpur, um zu heiraten. Zwischen 1644 und 1647 mußte das Bild gemalt sein. In einer Zeit, als er sich am Hof von Madrid befand.

S. 150. Beruete, der das Bild anläßlich der Guildhall-Ausstellung zuerst besprochen hat (Gazette des Beaux Arts, 1901, Sept.), hält das Modell für identisch mit dem älteren Mädchen auf der Familie des Velazquez (S. 228), doch um zirka ein Jahrzehnt jünger.

S. 151. Von den beiden Beruete als ein Werk des Mazo bestimmt. Dagegen Justi (II, S. 56): „Velazquez kann an der Ausführung wenig Anteil haben, obwohl von der Manier des Mazo auch nichts zu sehen ist." Der Prinz erlag am 9. Oktober 1646 einem Fieber, das er sich infolge einer Erkältung beim Pelota-Spiel in Saragossa zugezogen hatte.

S. 152. Auf Befehl des Königs von Juan Bautista del Mazo zur Erinnerung an den Aufenthalt des Kronprinzen in Saragossa gemalt, wo dieser in der Versammlung der Stände die Privilegien von Aragon beschworen hatte. Der Kronprinz soll auch selbst den günstigsten Standpunkt angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro unterhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás, nach der Überlieferung in dem damals reichen, schön gebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakobs des Eroberers. Dies Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden." (Justi II, S. 116—117). Das Bild trägt die Inschrift: Jussu Philippi Max. Hisp. Regis Joannes Baptista Mazo Urbi Caesar. Aug. Ultimum Penicillum Imp . . . Anno MDCXLVII. Die Figuren sind nach Beruete von Velazquez gemalt, der wahrscheinlich auch das Ganze retuschiert hat.

S. 156. „Ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters" (Justi). Nach den Kürbisflaschen zu seiner Seite im alten Inventar Calabacillas genannt. Velazquez hat dieselbe Person schon einmal viel früher gemalt (S. 34). Die Entstehungszeit dieser Bilder wird gewöhnlich in die letzten Lebensjahre des Meisters gesetzt, obwohl er damals durch sein Hofamt sehr in Anspruch genommen war.

S. 158. Ein Kretin, der nach der Unterschrift unter einem Stich von 1792 „mit Zähnen und in ungewöhnlicher Größe“ in Vallecas, einem südlich von Madrid gelegenen Orte, zur Welt gekommen war (Justi II, S. 286). Über die absonderlichen Wesen, die zum Hofstaate Philipps IV. gehörten, vgl. die Einleitung S. XXVII und XXVIII.

S. 160. Im Katalog des Prado-Museums als Infantin Maria Theresia, spätere Königin von Frankreich, bezeichnet. Von Justi und Beruete für das Bildnis ihrer jüngeren Schwester, der 1651 geborenen Prinzessin Margareta, in Anspruch genommen. Vergleicht man dieses Bildnis mit dem der ungefähr gleichaltrigen Infantin des Wiener Hofmuseums, das als das Margaretas gut beglaubigt ist, so erscheint diese Hypothese kaum haltbar. Auch würde diese unerhörte Farbenpracht zu den fast monochromen Bildern aus Velazquez' letzten Lebensjahren schlecht passen, während dieses prächtige Kolorit auf die Periode vor der zweiten italienischen Reise hinweist. Vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1909.

S. 164. Nachdem Velazquez in Rom den Auftrag für das Porträt des Papstes Innozenz X. erhalten hatte, malte er, um „seine Finger gelenk zu machen“, vorher seinen maurischen Sklaven und Farbenreiber Juan de Pareja. Das Bildnis wurde in Rom öffentlich ausgestellt mit dem Erfolg, daß der Maler Andreas Schmidt später in Madrid erzählte, „nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen alles andre Malerei schien, dies allein Wahrheit“. Velazquez wurde dafür zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt.

S. 166. Auf dem Briefe, den der Papst in der Linken hält, steht die Aufschrift:

Alla Santtà di Nro Sigre
Innocencio Xo
Per
Diego de Silva
Velazquez de la Ca
mera di S. Mtà Cattca

S. 168. Nach Beruete „eine vorbereitende Studie“ nach dem Leben.

S. 171. Angeblich Kopie von Goya, doch schwerlich bei seinem römischen Aufenthalt nach dem Original gemalt.

S. 172 u. 173. Die Entstehung dieser vielbewunderten „Skizzen“ hat man allgemein in Velazquez' ersten römischen Aufenthalt gesetzt. Bei einem Vergleich mit den damals entstandenen Werken wird man wahrnehmen, daß der Künstler zu dieser Zeit über eine solche Freiheit der Pinselführung und eine so „abgekürzte Malweise“ noch nicht verfügte.

S. 174. Von Beruete Maria Anna genannt, aber wohl richtiger als ihre Stieftochter Maria Teresa zu bezeichnen.

S. 175. Die große Ähnlichkeit, die sich nicht bloß im Knochenbau des Langschädels, in der Schwingung der Augenhöhlen, der breiten Nasenwurzel und ihrer rundlich breiten Kuppe zeigt, sondern auch in der sich zuspitzenden Unterlippe und den schlapp herabhängenden Backen und dem widerspenstigen Haar ausklingt, legt die Vermutung nahe, daß wir hier ein zweites, etwa 5—6 Jahre später gemaltes Porträt des im Jahre 1652 verstorbenen Conde de Benavente besitzen. In der Velazquezliteratur bisher noch nicht aufgeführt.

S. 176. Nachdem Justi gegen die alte Bezeichnung der Bilder als Infantin Maria Teresa in den Pariser und Wiener Katalogen Einspruch erhoben und Beruete sie als einen „unbegreiflichen Irrtum“ hingestellt hatte, hat Heinrich Zimmermann im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1905, S. 185 ff., Urkunden veröffentlicht, die die Richtigkeit dieser alten Benennung außer Zweifel stellen.

S. 178. Das 1897 in Paris aus der Sammlung Ledien zur „Exposition des Portraits de femme“ geliehen war und 1899 nach Amerika verkauft worden ist, hält Beruete (S. 103) für das Bruchstück eines größeren Gemäldes.

S. 180. Auch der Wiener Katalog schließt sich Justis (II, S. 247) Urteil an, daß das Bild nicht von Velazquez ist, „von dessen Auffassung und Farbengefühl es ganz abweicht“.

S. 181 u. 182. Aus dem Escorial stammende Werkstattbilder.

S. 183. „Dieser merkwürdige Alterskopf, der sich jedem unvergeßlich einprägt“, kommt in zahlreichen Exemplaren vor.

S. 185. Schwerlich Velazquez.

S. 187. Heinrich Zimmermann (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1905, S. 197) nennt das von ihm entdeckte Bild „eine vorzügliche, unter den Augen des Meisters und wohl auch unter seiner Mitwirkung entstandene Atelierwiederholung".

S. 192. Die Prinzessin Margarete wurde am 12. Juli 1651 geboren. Danach sind die Zeitbestimmungen dieses und der folgenden Bildnisse angenommen worden.

S. 194 u. 195. Obwohl sich das Frankfurter Bild von dem Wiener Exemplar nur in der Anordnung des Hintergrundes unterscheidet, scheint es keine Kopie, sondern eine dem Wiener Bilde nur wenig nachstehende Wiederholung von Velazquez' eigner Hand zu sein.

S. 197. Der Name „Las Meninas", unter dem das Bild in Spanien bekannt ist, bezieht sich auf die beiden Hof- oder Edelfräulein, die um die kleine Prinzessin beschäftigt sind. Vgl. die Einleitung S. XXVIII und XXIX.

S. 203. Das Oktober 1904 bei der Versteigerung der Sammlung Bourgeois in Köln von dem Kunsthändler F. Kleinberger in Paris erworbene Bild. Vorher im Besitz des Domherrn Mateo Orlando in Burgos. Wahrscheinlich von Eugenio Lucas.

S. 204. Die Königin ist hier in demselben Kleid und der gleichen Coiffüre wie auf den Meninas gemalt.

S. 208. Seit 1622 bestand in Madrid in Santa Isabel eine Wandteppichfabrik, die wahrscheinlich den Schauplatz des Gemäldes bildet. Vgl. die Einleitung S. XXIX und XXX.

S. 212. Im Katalog des Prado-Museums wird dieser Zwerg mit einem unter dem Namen „Don Antonio el Ingles" bekannten indentifiziert, man weiß, daß seiner Person ein gewisser Thomas Pinto als Pfleger attachiert war.

S. 215. Don Juan de Austria war der Spitzname, den man diesem Hofnarren nach dem Großoheim des Königs, dem Sieger von Lepanto, beigelegt hatte. Mit Anspielung darauf hat Velazquez auf dem Fußboden Waffen und Rüstungsgegenstände verstreut, und im Hintergrunde hat er in flüchtigen Strichen eine Seeschlacht skizziert.

S. 218. Das ungewöhnlich frei gemalte Bild gehört den letzten Lebensjahren des Meisters an. Als sein langjähriger Freund bei der Adelsprüfung des Velazquez so günstig über ihn ausgesagt, mag dies Porträt entstanden sein. Siehe Sentenach im Boletin de la Sociedad Española de Excursiones. Lefort, dem Justi, Beruete und Barcia gefolgt sind, glaubte in dem Dargestellten den berühmten Sevillaner Bildhauer Juan Martinez Montañez zu erkennen, der im Jahre 1636 an den Hof berufen war, um von Taccas Reiterdenkmal des Königs, zu dem ein Bild des Velazquez als Vorlage dienen mußte, noch ein plastisches Porträt Philipps IV. zu liefern. Das Bildnis des Montañez, auf welches jene sich beriefen, zeigt, obwohl sehr ähnlich gestellt, eine andere Persönlichkeit. Die identischen Porträte Canos stehen dem Bildhauer im Prado-Museum viel näher, der keinesfalls schon in den dreißiger Jahren gemalt sein kann, auch entspricht die Büste, an der er arbeitet, nicht dem Kopf von Taccas Bronzestatue.

S. 219. Wurde gleichzeitig nach Palomino-Alfaros Zeugnis mit dem Bildnis Philipp Prospers an den Wiener Hof geschickt. Beruete (The School of Madrid, S. 122) erklärt das Bild für eine Kopie Mazos nach dem Original des Velazquez.

S. 220. Der Infant Philipp Prosper war das zweite Kind aus der Ehe Philipps IV. mit Maria Anna von Österreich. Am 28. Dezember 1657 geboren, starb er bereits am 1. November 1661. Er ist im Alter von etwa zwei Jahren dargestellt.

Anhang

S. 225. Zurbaran. Aus der spanischen Galerie Louis-Philippes als Velazquez erworben.

S. 226. Luca Giordano. Unten rechts sein Selbstporträt wie auf dem Deckengemälde der Sacristia mayor der Kathedrale zu Toledo.

S. 227. Die Darstellung ist ebenso rätselhaft wie der Maler des Bildes, der jedenfalls nicht Velazquez ist. Justi (II, S. 101) möchte an „einen aus der neapolitanischen Schule" denken. Von Valentin Daniel Preisler geschabt.

S. 229. Studie Mazos zu dem kleineren der beiden Knaben, die auf dem Bilde „die Familie des Velazquez“ in Wien (S. 228) vorn in der Mitte stehen. Das Bildchen ist bald dem Juan de Pereja, bald dem Velazquez zugeschrieben worden.

S. 230. Vielleicht eines von Velazquez' Enkelkindern.

S. 231. Beide Bildnisse scheinen dasselbe Kind darzustellen. Das eine Bild (links) ist nach Justi (II, S. 115—116) „wohl ein erster Versuch, wo durch die Unruhe des kleinen Geschöpfs und die Eile des Malers einige Verzeichnungen (in der Stellung der Augen und des Mundes) passiert sind. Daher dann die nochmalige Aufnahme.“ Beruete schließt mit Recht beide Bilder aus dem Werke des Velazquez aus.

S. 232. Carreño. Die Infantin Margareta.

S. 234. Der Dargestellte soll ein natürlicher Sohn des Herzogs von Olivares sein, den dieser später als seinen Erben in die Gesellschaft einzuführen und an den Hof zu bringen versucht hat. Das Bild, sicher nicht von Velazquez, wurde Juan Carreño de Miranda zugewiesen und ist wahrscheinlich überhaupt nicht spanisch. Vielleicht wohl von derselben Hand wie der Viktor Boucquet zugeschriebene Fahnenträger im Louvre.

S. 235. „Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Hand des Velazquez bei diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde vollends nicht zu erkennen.“ (Justi I, S. 341.)

S. 236. Von Bourke und Cust in dem Werke über die Bridgewater-Gallery (s. o.) vermutungsweise dem van Dyck zugeschrieben.

S. 237. Kaum spanisch.

S. 238. Von A. Bredius in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIII (1901), S. 110, als ein Werk von Velazquez in Anspruch genommen. Auch Justi hatte nach brieflicher Mitteilung an Bredius bei einem früheren Besuch der Galerie Harrach den Eindruck gewonnen, daß es von Velazquez sein könnte. Das Bild ist seinerzeit auch wirklich als ein Velazquez erworben, dann mit größerem Recht Screta zugewiesen worden.

S. 239. Cristobal de Pernia war nach dem Bericht des toskanischen Gesandten (Justi II, S. 274) der angesehenste seines Standes und bezog doppeltes Gehalt. Nach dem berühmten tunesischen Seeräuber, der im 16. Jahrhundert die spanischen Küsten heimgesucht, hatte er den Beinamen Barbarossa erhalten, weil er oft in türkischem Kostüm erschien. Schwerlich von Velazquez, sondern von Carreño.

S. 240. Nachdem die Zuschreibung des 1873 in Florenz erworbenen Bildes an Velazquez als unhaltbar erkannt worden ist, sind verschiedene italienische Maler wie Tinelli, Sacchi, Bernini, in neuerer Zeit wieder ein Spanier Carreño, dafür in Vorschlag gebracht worden.

S. 241. Von Justi (I, S. 104) als „sehr zweifelhaft“ bezeichnet. Von August L. Mayer Pablo Legote zugewiesen. Der Bettler stützt seinen Krug auf eine Kugel, die eine weite Gebirgslandschaft widerspiegelt mit einer Herberge, vor der man etwa zehn Figürchen sieht.

S. 243. Justi (I, S. 98) hält das mäßige Machwerk für ein Werk des Caravaggio und verweist auf eine Stelle bei Bellori, Le Vite de' pittori etc., p. 214: „E'l conte de Villa Mediana hebbe (von Caravaggio) la mezza figura di Davido e'l ritratto di un giovine con un fior di melarancio in mano.“

S. 244. Justi, der das Bild früher für echt gehalten, erklärt in der zweiten Auflage seines Buches (I, S. 106), daß er es „nach wiederholter Prüfung“ aus dem Werke des Velazquez streichen möchte.

S. 249—255. Mazo.

Berichtigung

S. 237 lies London, A. W. Leatham, statt Rom, Palazzo Doria.

Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

Datierte Gemälde

		Seite
um 1617	Musikanten (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	1
um 1617	Die alte Obstfrau (Neuyork, Victor G. Fischer)	2
um 1617	Der Winzerbursche (Boston, Francis Bartlett)	3
um 1618	Das Frühstück (St. Petersburg, Ermitage)	4
um 1618	Studienkopf (St. Petersburg, Ermitage)	5
um 1618	Die Tischgesellschaft (Budapest, Museum der schönen Künste)	6
um 1618	Die Magd (London, Otto Beit)	7
um 1618	Zwei junge Männer bei der Mahlzeit (London, Herzog von Wellington)	8
um 1618	Die alte Köchin (Richmond, Sammlung Cook)	9
1619	Die Anbetung der Könige (Madrid, Prado-Museum)	14, 15
um 1619	Christus im Hause der Martha (London, Nationalgalerie)	10
um 1619	St. Johannes auf Patmos (London, Laurie Frère)	12
um 1619	Der heilige Petrus (Madrid, Erben von Don Aureliano de Beruete)	13
um 1619	Bildnis eines Mannes (Madrid, Prado-Museum)	16
1620	Bernardino Suarez (Sevilla, S. Hermenegildo)	19, 20
um 1620	Die unbefleckte Empfängnis (London, Laurie Frère)	11
um 1620	Der Wasserverkäufer von Sevilla (London, Herzog von Wellington)	17
um 1620	Christus und die Jünger in Emmaus (Neuyork, Metropolitan-Museum [Sammlung Altman])	18
um 1621	Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Meßgewand (Sevilla, Erzbischöflicher Palast)	21
1622	Luis de Góngora y Argote (Madrid, Prado-Museum)	22
1622	Luis de Góngora y Argote (Madrid, Don José Lazaro)	23
um 1623	Philipp IV. (Madrid, Prado-Museum)	27
1623/24	Philipp IV. (Neuyork, Metropolitan-Museum [Sammlung Altman])	24
1623/24	Philipp IV. (Boston, Museum of Fine Arts)	25
um 1623/24	Philipp IV. (Madrid, Prado-Museum)	28
um 1623/25	Der Alkalde Ronquillo (Madrid, Marques de Casa Torres)	33
1624	Don Caspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar (Neuyork, Metropolitan-Museum [Sammlung Altman])	26
um 1625	Der Infant Don Carlos? (Madrid, Prado-Museum)	30, 31
um 1625	Königin Isabella von Bourbon (Madrid, Richard Traumann)	32
um 1625	Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. (Brighton, Sir George Donaldson)	34
um 1625	Männliches Bildnis (Madrid, Prado-Museum)	35
um 1626	Bildnis eines jungen Mannes (München, Alte Pinakothek)	36

		Seite
um 1627	Don Caspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar (Neuyork, Hispanic Society of America) .	37
um 1628	Don Diego del Corral (Madrid, Prado-Museum) . .	39, 40
um 1628	Doña Antonia de Ipañarrieta y Galdos (Madrid, Prado-Museum)	41
um 1628	Die Gemahlin des Conde Duque de Olivares (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) .	42
um 1628	Sibylle (Madrid, Prado-Mus.)	43
um 1628	Der Dichter Quevedo (London, Herzog von Wellington)	44
um 1628	Bildnis eines Hofnarren (Rouen, Museum)	45
um 1628	Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	46, 47
1629	Die Trinker (Madrid, Prado-Museum)	53, 54
um 1629	Äsop (Madrid, Prado-Mus.)	48, 49
um 1629	Menippus (Madrid, Prado-Museum)	50, 51
um 1629	Christus an der Säule (London, Nationalgalerie) . . .	52
1630	Jakob erhält den blutigen Rock Josephs (Escorial) .	56, 57
1630	Die Schmiede des Vulkan (Madrid, Prado-Museum) .	58, 59
1630	Die Infantin Maria, Königin von Ungarn (Madrid, Prado-Museum)	60
um 1630	Selbstbildnis (Rom, Pinakothek des Kapitols) . .	Titelbild
1631	Prinz Balthasar Carlos und sein Zwerg (Boston, Museum of Fine Arts)	65
um 1631	Philipp IV. (London, Nationalgalerie)	64
1632	Prinz Balthasar Carlos (London, Wallace Collection) .	66
1632	Philipp IV. (Wien, Hofmus.)	67
1632	Isabella von Bourbon (Wien, Hofmuseum)	68
um 1632	Der Oberjägermeister Juan Mateos (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	71
um 1633	Der Infant Don Ferdinand von Österreich (Madrid, Prado-Museum)	72, 73
um 1633	Philipp III., König von Spanien (Madrid, Prado-Museum)	84
um 1633	Margarete von Österreich, Gemahlin Philipps III. (Madrid, Prado-Museum) . . .	85
vor 1634	Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares Duque de San Lucar (Madrid, Prado-Museum)	86, 87
um 1634	Philipp IV. im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Museum) .	74, 75
um 1634	Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler (Madrid, Prado-Museum)	90
1635	Prinz Balthasar Carlos als Jäger (Madrid, Prado-Mus.)	79, 80
1635	Prinz Balthasar Carlos (Madrid, Prado-Museum) .	91, 92, 93
um 1635	Prinz Balthasar Carlos als Jäger (London, Marques of Bristol)	81
um 1635	Prinz Balthasar Carlos (Madrid, Prado-Museum) . . .	83
um 1636	Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule (Londen, Wallace-Collection)	94
vor 1637	Königin Isabella von Bourbon (Madrid, Prado-Museum)	96, 97, 98
vor 1637	Philipp IV. (Madrid, Prado-Museum)	99, 100
nach 1637	Die Übergabe von Breda (Madrid, Prado-Museum) .	103—107
1638	Francesco II. von Este, Herzog von Modena (Modena, Galerie)	108
1638	Conde Duque de Olivares (St. Petersburg, Ermitage) .	109
um 1638	Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule (London, Herzog von Westminster)	95
um 1638	Christus am Kreuz (Madrid, Prado-Museum)	113
1639	Bildnis des Admirals Pulido Pareja (London, Nationalgalerie)	114
1639	Prinz Balthasar Carlos (London, Buckingham-Palast) . .	122
um 1639	Prinz Balthasar Carlos (Wien, Hofmuseum)	120
um 1639	Prinz Balthasar Carlos (Haag, Mauritshuis)	123
um 1640	Bildnis eines Mannes (London, Herzog von Wellington)	115

		Seite
um 1640	Selbstbildnis (Valencia, Academia de Bellas Artes)	116
um 1640 [?]	Die Dame mit dem Fächer (London, Wallace-Collection)	124
um 1640	Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie)	126—129
um 1642	Venus und Cupido (London, Nationalgalerie)	132
um 1642	Mars (Madrid, Prado-Museum)	133
um 1643	Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente (Madrid, Prado-Museum)	134
vor 1644	Die Krönung der Maria (Madrid, Prado-Museum)	136—138
1644	Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	141—142
1644	Philipp IV. (Neuyork, Henry Clay Frick)	144
1644	Philipp IV. (London, Dulwich-Galerie)	145
um 1644	Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	139, 140
zw. 1644/47	Kardinal Pamphili (Neuyork, Hispanic Society)	148
um 1645	Die Infantin Maria Teresa (Neuyork, Sammlung Pierpont Morgan)	149
um 1645	Bildnis eines jungen Mädchens (Neuyork, Hispanic Society)	150
vor 1646	Kardinal Borja (Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut)	147
vor 1646	Prinz Balthasar Carlos (Madrid, Prado-Museum)	151
1647	Ansicht von Saragossa (Madrid, Prado-Museum)	152—155
um 1648 [?]	Der Idiot von Coria (Madrid, Prado-Museum)	156, 157
um 1648	Die Infantin Maria Teresa (Madrid, Prado-Museum)	160, 161
1649	Juan de Pareja (Neuyork, Archer M. Huntington)	164
1650	Papst Innozenz X. (Rom, Palazzo Doria)	166, 167
1650	Papst Innozenz X. (St. Petersburg, Ermitage)	168
1650	Papst Innozenz X. [Kopie] (Rom, Nationalgalerie)	170
1650	Aus der Villa Medici in Rom (Madrid, Prado-Museum)	172
1650	Aus der Villa Medici in Rom (Madrid, Prado-Museum)	173
um 1652	Bildnis eines Unbekannten (Neuyork, Sammlung Senff)	175
um 1652	Die Infantin Maria Teresa (Nordamerika, Privatbesitz)	178
um 1652/53	Die Infantin Maria Teresa (Wien, Hofmuseum)	176
um 1653	Die Infantin Maria Teresa (Paris, Louvre)	177
um 1653	Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	192
um 1654	Die Infantin Margarete (Paris, Louvre)	193
um 1655	Philipp IV. (Madrid, Prado-Museum)	183
um 1655	Philipp IV. (Turin, Kgl. Pinakothek)	184
um 1655	Philipp IV. (Madrid, Prado-Museum)	185
um 1655/60	Philipp IV. (Wien, Hofmus.)	210
um 1655/60	Philipp IV. (London, Nationalgalerie)	211
um 1655/60	Bildnis eines Zwerges Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	212, 213
um 1655	Königin Maria Anna von Österreich (Madrid, Prado-Museum)	186
1656	Las Meninas (Madrid, Prado-Museum)	197—202
um 1656	Das Kind von Vallecas (Madrid, Prado-Museum)	158, 159
um 1656	Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	194
um 1656	Die Infantin Margarete (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut)	195
um 1657	Merkur und Argus (Madrid, Prado-Museum)	207
um 1657	Die Teppichwirkerinnen (Madrid, Prado-Museum)	208, 209
um 1658	Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum)	215, 216
um 1658	Bildnis eines Mannes (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	217
um 1658	Der Bildhauer Alonso Cano (Madrid, Prado-Museum)	218
1659	Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum)	219
um 1659	Der Infant Philipp Prosper (Wien, Hofmuseum)	220

Undatierte Gemälde

Seite

Philipp IV. (London, George Lindsay Holford) 29
Conde Duque de Olivares (London, Sammlung Huth) 38
Die Trinker (Philadelphia, Sammlung Widener) 55
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) . 61
Isabella von Bourbon (London, Sammlung Huth) 62
Isabella von Bourbon (Kopenhagen, Kgl. Galerie) 63
Philipp IV. (St. Petersburg, Ermitage) . 69
Philipp IV. (London, Sammlung Huth) . 70
Philipp IV. im Jagdkostüm (Paris, Louvre) 76
Philipp IV. (Hampton Court Palast) . . 77
Königin Isabella von Bourbon (Hampton Court Palast) 78
Prinz Balthasar Carlos als Jäger (London, Herzog von Abercorn) 82
Conde Duque de Olivares (München, Alte Pinakothek) 88
Conde Duque de Olivares (Posen, Gräflich Raczinskisches Fideikommiß) . . . 89
Philipp IV. (Florenz, Galerie Pitti) . . . 101
Philipp IV. (London, Lord Northbrook) . 102
Conde Duque de Olivares (Neuyork, Metropolitan-Museum) 110
Conde Duque de Olivares (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 111
Selbstbildnis (London, Bridgewater-Galerie) 118
Conde Duque de Olivares (St. Petersburg, Ermitage) 112
Selbstbildnis (Richmond, Sammlung Cook) 117
Selbstbildnis (Florenz, Uffizien) . . . 119
Prinz Balthasar Carlos (Neuyork, Metropolitan-Museum) 121
Bildnis einer Dame (Chatsworth, Herzog von Devonshire) 125
Die Hirschjagd (Paris, Charles Sedelmeyer) 130
Die Unterhaltung (Paris, Louvre) . . . 131
Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente (Madrid, Marques de Casa Torres) 135

Seite

Philipp IV. (Montreal, Sir William van Horne) 143
Philipp IV. (London, früher Mrs. Lyne Stephens) 146
Die Infantin Maria Teresa (Wien, Hofmuseum) 162
Die Infantin Maria Teresa (Glasgow, Corporation Art Gallery) 163
Juan de Pareja (Longford Castle, Earl of Radnor) 165
Papst Innozenz X. (London, Herzog von Wellington) 169
Die Infantin Maria Teresa (Neuyork, Mr. Lehmann) 174
Die Infantin Maria Teresa (Philadelphia, Sammlung Johnson) 179
Königin Maria Anna von Österreich (Wien, Hofmuseum) 180
Philipp IV. im Gebet (Madrid, Prado-Mus.) 181
Königin Maria Anna von Österreich (Madrid, Prado-Museum) 182
Maria Anna von Österreich (Schloß Schönbrunn bei Wien) 187
Maria Anna von Österreich (Montreal, Sir George Drumond) 188
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Historical Society) 189
Maria Anna von Österreich (London, H. B. Brabazon) 190
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Metropolitan Museum) 191
Die Infantin Margarete (London, Wallace-Collection) 196
Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Bárbola (Paris, F. Kleinberger) 203
Maria Anna von Österreich (Madrid, Academia de San Fernando) 204
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Gebrüder Eurich) 205
Maria Anna von Österreich (England, Captain Ford und John Ford) . . 206
Bildnis eines Hofzwerges (London, Earl of Stanhope) 214
Der Infant Philipp Prosper (Langton, Lady Harvey) 221

Anhang

Die Anbetung der Hirten (London, Nationalgalerie) 225
Die Verlobung (London, Nationalgalerie) 226
Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie) 227
Die Familie des Velazquez im Atelier des Meisters (Wien, Hofmuseum) . . . 228

Seite

Knabenkopf (London, Dulwich-Galerie) 229
Bildnis eines Sohnes des Mazo [?] (Rom, Palazzo Doria) 230
Bildnis eines kleinen Mädchens (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 231 links
Bildnis eines kleinen Mädchens (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 231 rechts
Die Infantin Margarete (Paris, Louvre) . 232
Bildnis einer Dame (Richmond, Sammlung Cook) 233
Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie) 234
Alonso Martinez de Espinar [?] (Madrid, Prado-Museum) 235
Männliches Bildnis (London, Bridgewater-Galerie) 236
Bildnis eines jungen Mannes (London, A. W. Leatham) 237
Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach) 238
Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum) 239
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns Borro (Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.) 240
Ein spanischer Bettler (Richmond, Sammlung Cook) 241
Männlicher Kopf (Madrid, Prado-Museum) 242

Seite

Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum) 243
Ein Kind mit einem Diener (London, Nationalgalerie) 244
Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson) 245
Der Gemüsehändler (früher Brüssel, Sammlung Somzée) 246
Hundegespann (Bonn, Sammlung Wesendonck) 247
Merienda (Bonn, Sammlung Wesendonck) 248
Die Promenade von Sevilla (Philadelphia, Museum) 249
Landschaft mit Figuren (London, Marquis von Lansdowne) . . . 250 links
Landschaft mit Figuren (London, Marquis von Lansdowne) . . . 250 rechts
Landschaft mit Figuren (Keir, Archibald Stirling) . . . . . 251 unten
Landschaft mit Figuren (Keir, Archibald Stirling) . . . . . 251 oben
Die „Calle de la Reina“ in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) 252
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) 253
Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum) 254
Das Duell im Pardo (London, Nationalgalerie) 255

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Seite

Berlin
Kaiser-Friedrich-Museum
Musikanten 1
Die Gemahlin des Conde Duque de Olivares 42
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn 61
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns Borro 240

Bonn
Sammlung Wesendonck
Hundegespann 247
Merienda 248

Boston
Museum of Fine Arts
Philipp IV. 25
Prinz Balthasar Carlos und sein Zwerg 65
Der Winzerbursche 3

Brighton
Sir George Donaldson
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. 34

Brüssel
Früher Sammlung Somzée
Der Gemüsehändler 246

Budapest
Museum der schönen Künste
Die Tischgesellschaft 6

Chatsworth
Herzog von Devonshire
Bildnis einer Dame 125

Dresden
Kgl. Gemäldegalerie
Der Oberjägermeister Juan Mateos . 71
Conde Duque de Olivares 111
Bildnis eines Mannes 217

England
Captain Ford und John Ford
Maria Anna von Österreich . . . 206

Seite

Escorial
Jakob erhält den blutigen Rock Josephs 56, 57

Florenz
Uffizien
Selbstbildnis 119
Galerie Pitti
Philipp IV. 101

Frankfurt a. M.
Städelsches Kunstinstitut
Kardinal Borja 147
Die Infantin Margarete 195

Glasgow
Corporation Art Gallery
Die Infantin Maria Teresa 163

Haag
Mauritshuis
Prinz Balthasar Carlos 123

Hampton Court Palast
Philipp IV. 77
Königin Isabella von Bourbon . . 78

Keir
Archibald Stirling
Zwei Landschaften mit Figuren . . 251

Kopenhagen
Kgl. Galerie
Isabella von Bourbon 63

Langton
Lady Harvey
Der Infant Philipp Prosper . . . 221

London
Nationalgalerie
Christus im Hause der Martha . . 10
Christus an der Säule 52
Philipp IV. 64
Bildnis des Admirals Pulido Pareja 114
Philipp VI. auf der Saujagd . 126—129

Seite

Venus und Cupido 132
Philipp IV. 211
Die Anbetung der Hirten 225
Die Verlobung 226
Ein toter Krieger 227
Ein Kind mit einem Diener . . . 244
Das Duell im Pardo 255

Bridgewater-Galerie
Selbstbildnis 118
Don Enrique Felipe de Guzman . 234
Männliches Bildnis 236

Dulwich-Galerie
Philipp IV. 145
Knabenkopf 229

Wallace-Collection
Prinz Balthasar Carlos 66
Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule 94
Die Dame mit dem Fächer . . . 124
Die Infantin Margarete 196

Buckingham-Palast
Prinz Balthasar Carlos 122

Herzog von Abercorn
Prinz Balthasar Carlos als Jäger . . 82

Otto Beit
Die Magd 7

H. B. Brabazon
Maria Anna von Österreich . . . 190

Marques of Bristol
Prinz Balthasar Carlos als Jäger . 81

Laurie Frère
Die unbefleckte Empfängnis . . . 11
St. Johannes auf Patmos 12

A. W. Leatham
Bildnis eines jungen Mannes . . . 237

George Lindsay Holford
Philipp IV. 29

Sammlung Huth
Conde Duque de Olivares 38
Isabella von Bourbon 62
Philipp IV. 70

Marquis von Lansdowne
Zwei Landschaften mit Figuren . . 250

Lord Northbrook
Philipp IV. 102

J. C. Robinson
Der Küchenmeister 245

Earl of Stanhope
Bildnis eines Hofzwerges 214

Seite

Früher Mrs. Lyne Stephens
Philipp IV. 146

Herzog von Wellington
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit 8
Der Wasserverkäufer von Sevilla . 17
Der Dichter Quevedo 44
Bildnis eines Mannes 115
Papst Innozenz X. 169

Herzog von Westminster
Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule 95

Longford Castle

Earl of Radnor
Juan de Pareja 165

Madrid

Prado-Museum
Die Anbetung der Könige . . . 14, 15
Bildnis eines Mannes 16
Luis de Góngora y Argote . . . 22
Philipp IV. 27
Philipp IV. 28
Der Infant Don Carlos? . . . 30, 31
Männliches Bildnis 35
Don Diego del Corral 39, 40
Doña Antonia de Ipañarrieta y Galdos 41
Sibylle 43
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. 46, 47
Die Trinker 53, 54
Äsop 48, 49
Menippus 50, 51
Die Schmiede des Vulkan . . . 58, 59
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn 60
Der Infant Don Ferdinand von Österreich 72, 73
Philipp III., König von Spanien . . 84
Margarete von Österreich 85
Conde Duque de Olivares . . . 86, 87
Philipp IV. im Jagdkostüm . . 74, 75
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler 90
Prinz Balthasar Carlos als Jäger 79, 80
Prinz Balthasar Carlos 83
Prinz Balthasar Carlos . . . . 91—93
Königin Isabella von Bourbon . 96—98
Philipp IV. 99, 100
Die Übergabe von Breda . . 103—107
Christus am Kreuz 113
Mars 133

Seite

Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente 134
Die Krönung der Maria . . . 136–138
Bildnis eines Zwerges Philipps IV. 139, 140
Bildnis eines Zwerges Philipps IV. 141, 142
Prinz Balthasar Carlos 151
Ansicht von Saragossa . . . 152—155
Der Idiot von Coria 156, 157
Das Kind von Vallecas . . . 158, 159
Die Infantin Maria Teresa . . 160, 161
Aus der Villa Medici in Rom . . 172
Aus der Villa Medici in Rom . . 173
Philipp IV. im Gebet 181
Königin Maria Anna von Österreich 182
Philipp IV. 183
Philipp IV. 185
Königin Maria Anna von Österreich 186
Las Meninas . . . . . 197—202
Merkur und Argus 207
Die Teppichwirkerinnen . . 208, 209
Bildnis eines Zwerges Philipps IV. 212, 213
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV. 215, 216
Der Bildhauer Alonso Cano . . . 218
Bildnis eines kleinen Mädchens . . 231
Alonso Martinez de Espinar (?) . . 235
Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV. 239
Männlicher Kopf 242
Die „Calle de la Reina" in Aranjuez 252
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez . 253
Der Titusbogen in Rom 254

Academia de San Fernando
Maria Anna von Österreich . . . 204

Erben von Don Aureliano de Beruete
Der heilige Petrus 13

Marques de Casa Torres
Der Alkalde Ronquillo 33
Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente 135

Don José Lazaro
Luis de Góngora y Argote . . . 23

Richard Traumann
Königin Isabella von Bourbon . . 32

Modena

Galerie
Francesco II. von Este, Herzog von Modena 108

Montreal

Sir George Drumond
Maria Anna von Österreich . . . 188

Seite

Sir William van Horne
Philipp IV. 143

München

Alte Pinakothek
Bildnis eines jungen Mannes . . . 36
Conde Duque de Olivares 88

Neuyork

Metropolitan-Museum
Christus und die Jünger in Emmaus 18
Philipp IV. 24
Conde Duque de Olivares 26
Conde Duque de Olivares 110
Prinz Balthasar Carlos 121
Maria Anna von Österreich . . . 191

Gebrüder Eurich
Maria Anna von Österreich . . . 205

Victor G. Fischer
Die alte Obstfrau 2

Henry Clay Frick
Philipp IV. 144

Hispanic Society
Conde Duque de Olivares 37
Kardinal Pamphili 148
Bildnis eines jungen Mädchens . . 150

Historical Society
Maria Anna von Österreich . . . 189

Archer M. Huntington
Juan de Pareja 164

Mr. Lehmann
Die Infantin Maria Teresa 174

Sammlung Pierpont Morgan
Die Infantin Maria Teresa 149

Sammlung Senff
Bildnis eines Unbekannten . . . 175

Nordamerika

Privatbesitz
Die Infantin Maria Teresa 178

Paris

Louvre
Philipp IV. im Jagdkostüm . . . 76
Die Unterhaltung 131
Die Infantin Maria Teresa 177
Die Infantin Margarete 193
Die Infantin Margarete 232

F. Kleinberger
Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Bárbola 203

Charles Sedelmeyer
Die Hirschjagd 130

Seite

St. Petersburg
Ermitage
Das Frühstück 4
Studienkopf 5
Philipp IV. 69
Conde Duque de Olivares 109
Conde Duque de Olivares 112
Papst Innozenz X. 168

Philadelphia
Museum
Die Promenade von Sevilla . . . 249
Sammlung Johnson
Die Infantin Maria Teresa 179
Sammlung Widener
Die Trinker 55

Posen
Gräflich Raczinskisches Fideikommiß
Conde Duque de Olivares 89

Richmond
Sammlung Cook
Die alte Köchin 9
Selbstbildnis 117
Bildnis einer Dame 233
Ein spanischer Bettler 241

Rom
Nationalgalerie
Papst Innozenz X. (Kopie) 170
Palazzo Doria
Papst Innozenz X. 166, 167
Bildnis eines Sohnes des Mazo (?). 230
Pinakothek des Capitols
Selbstbildnis . . . . . Titelbild

Seite

Rouen
Museum
Bildnis eines Hofnarren 45

Schloß Schönbrunn bei Wien
Maria Anna von Österreich . . . 187

Sevilla
S. Hermenegildo
Bernardino Suarez 19, 20
Erzbischöflicher Palast
Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Meßgewand . . . 21

Turin
Kgl. Pinakothek
Philipp IV. 184

Valencia
Academia de Bellas Artes
Selbstbildnis 116

Wien
Hofmuseum
Philipp IV. 67
Isabella von Bourbon 68
Prinz Balthasar Carlos 120
Die Infantin Maria Teresa 162
Die Infantin Maria Teresa 176
Königin Maria Anna von Österreich 180
Die Infantin Margarete 192
Die Infantin Margarete 149
Philipp IV. 210
Die Infantin Margarete 219
Der Infant Philipp Prosper . . . 220
Die Familie des Velazquez im Atelier des Meisters 228
Der lachende Bursche 243
Galerie Harrach
Bildnis eines jungen Mannes . . . 238

Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Bildnisse: 1. Der königlichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — II. Religiöses — III. Historien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

Seite

I. Bildnisse

1. Der königlichen Familie

Prinz Balthasar Carlos und sein Zwerg, 1631 (Boston, Museum of Fine Arts) . . 65
Prinz Balthasar Carlos, 1632 (London, Wallace-Collection) 66
Prinz Balthasar Carlos als Jäger, 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . 79, 80
Prinz Balthasar Carlos als Jäger, 1635 (London, Marques of Bristol) . . . 81
Prinz Balthasar Carlos als Jäger (London, Herzog von Abercorn) 82
Prinz Balthasar Carlos, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) 83
Prinz Balthasar Carlos, 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 91—93
Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule, um 1636 (London, Wallace-Collection) 94
Prinz Balthasar Carlos in der Reitschule, um 1638 (London, Herzog von Westminster) 95
Prinz Balthasar Carlos, um 1639 (Wien, Hofmuseum) 120
Prinz Balthasar Carlos (Neuyork, Metropolitan-Museum) 121
Prinz Balthasar Carlos, 1639 (London, Buckhingham-Palast) 122
Prinz Balthasar Carlos, um 1639 (Haag, Mauritshuis) 123
Prinz Balthasar Carlos, vor 1646 (Madrid, Prado-Museum) 151
Der Infant Don Carlos, um 1625 (Madrid, Prado-Museum) 30, 31
Der Infant Don Ferdinand von Österreich, um 1633 (Madrid, Prado-Museum) 72, 73
Königin Isabella von Bourbon, um 1625 (Madrid, Richard Traumann) . . . 32

Seite

Isabella von Bourbon (London, Sammlung Huth) 62
Isabella von Bourbon (Kopenhagen, Kgl. Galerie) 63
Isabella von Bourbon, 1632 (Wien, Hofmuseum) 68
Isabella von Bourbon (Hampton Court Palast) 78
Isabella von Bourbon, vor 1637 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 96—98
Margarete von Österreich, Gemahlin Philipps III., um 1633 (Madrid, Prado-Museum) 85
Die Infantin Margarete, um 1653 (Wien, Hofmuseum) 192
Die Infantin Margarete, um 1654 (Paris, Louvre) 193
Die Infantin Margarete, um 1656 (Wien, Hofmuseum) 194
Die Infantin Margarete, um 1656 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 195
Die Infantin Margarete (London, Wallace-Collection) 196
Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Bárbola (Paris, F. Kleinberger) 203
Die Infantin Margarete, 1659 (Wien, Hofmuseum) 219
Die Infantin Margarete (Paris, Louvre) . 232
Las Meninas, 1656 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 197—202
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, 1630 (Madrid, Prado-Museum) . . 60
Die Infantin Maria, Königin von Ungarn (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) . 61
Maria Anna von Österreich (Wien, Hofmuseum) 180
Maria Anna von Österreich (Madrid, Prado-Museum) 182

Seite

Maria Anna von Österreich, um 1655 (Madrid, Prado-Museum) 186
Maria Anna von Österreich (Schloß Schönbrunn bei Wien) 187
Maria Anna von Österreich (Montreal, Sir George Drumond) 188
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Historical Society) 189
Maria Anna von Österreich (London, H. B. Brabazon) 190
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Metropolitan Museum) 191
Maria Anna von Österreich (Madrid, Academia de San Fernando) 204
Maria Anna von Österreich (Neuyork, Gebrüder Eurich) 205
Maria Anna von Österreich (England, Captain Ford und John Ford) . . 206
Die Infantin Maria Teresa, um 1645 (Neuyork, Sammlung Pierpont Morgan) . 149
Die Infantin Maria Teresa, um 1648 (Madrid, Prado-Museum) 160, 161
Die Infantin Maria Teresa (Wien, Hofmus.) 162
Die Infantin Maria Teresa (Glasgow, Corporation Art Gallery) 163
Die Infantin Maria Teresa (Neuyork, Mr. Lehmann) 174
Die Infantin Maria Teresa, um 1652—53 (Wien, Hofmuseum) 176
Die Infantin Maria Teresa, um 1653 (Paris, Louvre) 177
Die Infantin Maria Teresa, um 1652 (Nordamerika, Privatbesitz) 178
Die Infantin Maria Teresa (Philadelphia, Sammlung Johnson) 179
Philipp IV., 1623—24 (Neuyork, Metropolitan-Museum) 24
Philipp IV., 1623—24 (Boston, Museum of Fine Arts) 25
Philipp IV., um 1623 (Madrid, Prado-Mus.) 27
Philipp IV., um 1623—24 (Madrid, Prado-Museum) 28
Philipp IV. (London, George Lindsay Holford) 29
Philipp IV., um 1631 (London, Nationalgalerie) 64
Philipp IV., 1632 (Wien, Hofmuseum) . 67
Philipp IV. (St. Petersburg, Ermitage) . 69
Philipp IV. (London, Sammlung Huth) 70
Philipp IV. im Jagdkostüm, um 1634 (Madrid, Prado-Museum) . . . 74, 75
Philipp IV. im Jagdkostüm (Paris, Louvre) 76

Seite

Philipp IV. (Hampton Court Palast) . . 77
Philipp III., König von Spanien, um 1633 (Madrid, Prado-Museum) 84
Philipp IV., vor 1637 (Madrid, Prado-Museum) 99, 100
Philipp IV. (Florenz, Galerie Pitti) . . 101
Philipp IV. (London, Lord Northbrook) . 102
Philipp IV. (Montreal, Sir William van Horne) 143
Philipp IV., 1644 (Neuyork, Henry Clay Frick) 144
Philipp IV., 1644 (London, Dulwich-Gal.) 145
Philipp IV. (London, früher Mrs. Lyne Stephens) 146
Philipp IV. im Gebet (Madrid, Prado-Museum) 181
Philipp IV., um 1655 (Madrid, Prado-Museum) 183
Philipp IV., um 1655 (Turin, Kgl. Pinakothek) 184
Philipp IV., um 1655 (Madrid, Prado-Museum) 185
Philipp IV., um 1655—60 (Wien, Hofmuseum) 210
Philipp IV., um 1655—60 (London, Nationalgalerie) 211
Der Infant Philipp Prosper, um 1659 (Wien, Hofmuseum) 220
Der Infant Philipp Prosper (Langton, Lady Harvey) 221

2. Sonstige Bildnisse

Kardinal Borja, vor 1646 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) 147
Bildnis des italienischen Feldhauptmanns Borro (Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.) 240
Der Bildhauer Alonso Cano, um 1658 (Madrid, Prado-Museum) 218
Don Diego del Corral, um 1628 (Madrid, Prado-Museum) 39, 40
Alonso Martinez de Espinar [?] (Madrid, Prado-Museum) 235
Francesco II. von Este, Herzog von Modena, 1638 (Modena, Galerie) . . 108
Luis de Góngora y Argote, 1622 (Madrid, Prado-Museum) 22
Luis de Góngora y Argote (Madrid, Don José Lazaro) 23
Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie) 234
Papst Innozenz X., 1650 (Rom, Palazzo Doria) 166, 167

Seite

Papst Innozenz X., 1650 (St. Petersburg, Ermitage) 168
Papst Innozenz X. (London, Herzog von Wellington) 169
Papst Innozenz X. (Kopie), 1650 (Rom, Nationalgalerie) 170
Der Oberjägermeister Juan Mateos, um 1632 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 71
Bildnis eines Sohnes des Mazo [?] (Rom, Palazzo Doria) 230
Conde Duque de Olivares, 1624 (Neuyork, Metropolitan-Museum) . . . 26
Conde Duque de Olivares, um 1627 (Neuyork, Hispanic Society) 37
Conde Duque de Olivares (London, Sammlung Huth) 38
Conde Duque de Olivares, vor 1634 (Madrid, Prado-Museum) 86, 87
Conde Duque de Olivares (München, Alte Pinakothek) 88
Conde Duque de Olivares (Posen, Gräflich Raczinskisches Fideikommiß) . 89
Conde Duque de Olivares, 1638 (St. Petersburg, Ermitage) 109
Conde Duque de Olivares (Neuyork, Metropolitan-Museum) 110
Conde Duque de Olivares (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 111
Conde Duque de Olivares (St. Petersburg, Ermitage) 112
Kardinal Pamphili, zwischen 1644 und 1647 (Neuyork, Hispanic Society) . 148
Juan de Pareja, 1649 (Neuyork, Archer M. Huntington) 164
Juan de Pareja (Longford Castle, Earl of Radnor) 165
Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente, um 1643 (Madrid, Prado-Museum) 134
Don Juan Francesco Pimentel Conde de Benavente (Madrid, Marques de Casa Torres) 135
Bildnis des Admirals Pulido Pareja, 1639 (London, Nationalgalerie) 114
Der Dichter Quevedo, um 1628 (London, Herzog von Wellington) 44
Der Alkalde Ronquillo, um 1623—25 (Madrid, Marques de Casa Torres) . . 33
Bernardino Suarez, 1620 (Sevilla, S. Hermenegildo) 19, 20
Selbstbildnis, um 1630 (Rom, Pinakothek des Capitols) . . . . . Titelbild

Seite

Selbstbildnis, um 1640 (Valencia, Academia de Bellas Artes) 116
Selbstbildnis (Richmond, Sammlung Cook) 117
Selbstbildnis (London, Bridgewater-Galerie) 118
Selbstbildnis (Florenz, Uffizien) . . . 119
Die Gattin des Künstlers (Sibylle, Madrid, Prado-Museum) 43
Studienkopf, um 1618 (St. Petersburg, Ermitage) 5
Bildnis eines Mannes, um 1619 (Madrid, Prado-Museum) 16
Bildnis eines jungen Mannes, um 1626 (München, Alte Pinakothek) . . . 36
Bildnis eines Mannes, um 1640 (London, Herzog von Wellington) 115
Bildnis eines Unbekannten, um 1652 (Neuyork, Sammlung Senff) 175
Bildnis eines Mannes, um 1658 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 217
Bildnis eines jungen Mannes (London, A. W. Leatham) 237
Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach) 238
Männliches Bildnis, um 1625 (Madrid, Prado-Museum) 35
Männliches Bildnis (London, Bridgewater-Galerie) 236
Männlicher Kopf (Madrid, Prado-Museum) 242
Doña Antonia de Ipañarrieta y Galdos, um 1628 (Madrid, Prado-Museum) . 41
Die Gemahlin des Conde Duque de Olivares (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) . 42
Die Dame mit dem Fächer, um 1640 [?] (London, Wallace-Collection) . . . 124
Bildnis einer Dame (Chatsworth, Herzog von Devonshire) 125
Bildnis eines jungen Mädchens, um 1645 (Neuyork, Hispanic Society) . . . 150
Bildnis eines kleinen Mädchens (Madrid, Prado-Museum) 231
Bildnis einer Dame (Richmond, Sammlung Cook) 233
Sibylle, um 1628 (Madrid, Prado-Museum) 43
Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie) 227
Knabenkopf (London, Dulwich-Galerie) . 229
Ein Kind mit einem Diener (London, Nationalgalerie) 244
Die Familie des Velazquez im Atelier des Meisters (Wien, Hofmuseum) . . . 228

Seite

3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen

Bildnis eines Hofnarren Philipps IV., um 1625 (Brighton, Sir George Donaldson) 34
Bildnis eines Hofnarren, um 1628 (Rouen, Museum) 45
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV., um 1628 (Madrid, Prado-Museum) . 46, 47
Äsop, um 1629 (Madrid, Prado-Museum) 48, 49
Menippus, um 1629 (Madrid, Prado-Museum) 50, 51
Bildnis eines Zwerges Philipps IV., um 1644 (Madrid, Prado-Museum) . 139, 140
Bildnis eines Zwerges Philipps IV., um 1644 (Madrid, Prado-Museum) . 141, 142
Der Idiot von Coria, um 1648 [?] (Madrid, Prado-Museum) 156, 157
Das Kind von Vallecas, um 1656 (Madrid, Prado-Museum) 158, 159
Bildnis eines Zwerges Philipps IV., um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) 212, 213
Bildnis eines Hofzwerges (London, Earl of Stanhope) 214
Bildnis eines Hofnarren Philipps IV., um 1658 (Madrid, Prado-Museum) . 215, 216
Bildnis des Pernia, Hofnarren Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum) 239

II. Religiöses

Die Anbetung der Könige, 1619 (Madrid, Prado-Museum) 14, 15
Die Anbetung der Hirten (London, Nationalgalerie) 225
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler, um 1634 (Madrid, Prado-Museum) 90
Christus im Hause der Martha, um 1619 (London, Nationalgalerie) 10
Christus an der Säule, um 1629 (London, Nationalgalerie) 52
Christus am Kreuz, um 1638 (Madrid, Prado-Museum) 113
Christus und die Jünger in Emmaus, um 1620 (Neuyork, Metropolitan-Museum) 18
Jakob erhält den blutigen Rock Josephs, 1630 (Escorial) 56, 57
St. Johannes auf Patmos, um 1619 (London, Laurie Frère) 12
Die unbefleckte Empfängnis, um 1620 (London, Laurie Frère) 11
Die Krönung der Maria, vor 1644 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 136—138

Seite

Die Madonna reicht dem heiligen Ildefonso das Meßgewand, um 1621 (Sevilla, Erzbischöflicher Palast) . . . 21
Der heilige Petrus, um 1619 (Madrid, Erben von Don Aureliano de Beruete) 13

III. Historien

Die Übergabe von Breda, nach 1637 (Madrid, Prado-Museum) . . . . 103—107

IV. Mythologisches

Mars, um 1642 (Madrid, Prado-Museum) 133
Merkur und Argus, um 1657 (Madrid, Prado-Museum) 207
Die Schmiede des Vulkan, 1630 (Madrid, Prado-Museum) 58, 59
Venus und Cupido, um 1642 (London, Nationalgalerie) 132

V. Volksstücke

Ein spanischer Bettler (Richmond, Sammlung Cook) 241
Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum) 243
Das Frühstück, um 1618 (St. Petersburg, Ermitage) 4
Der Gemüsehändler (Brüssel, früher Sammlung Somzée) 246
Hundegespann (Bonn, Sammlung Wesendonck) 247
Die alte Köchin, um 1618 (Richmond, Sammlung Cook) 9
Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson) 245
Die Magd, um 1618 (London, Otto Beit) 7
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit, um 1618 (London, Herzog von Wellington) 8
Merienda (Bonn, Sammlung Wesendonck) 248
Musikanten, um 1617 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 1
Die alte Obstfrau, um 1617 (Neuyork, Victor G. Fischer) 2
Die Teppichwirkerinnen, um 1657 (Madrid, Prado-Museum) 208, 209
Die Tischgesellschaft, um 1618 (Budapest, Museum der schönen Künste) . . 6
Die Trinker, 1629 (Madrid, Prado-Museum) 53, 54
Die Trinker (Philadelphia, Sammlung Widener) 55
Die Unterhaltung (Paris, Louvre) . . . 131

Seite

Die Verlobung (London, Nationalgalerie) 226
Der Wasserverkäufer von Sevilla, um 1620 (London, Herzog von Wellington) . 17
Der Winzerbursche, um 1617 (Boston, Francis Bartlett) 3

VI. Landschaften und Jagdbilder

Philipp auf der Saujagd, um 1640 (London, Nationalgalerie) . . . . . 126—129
Die Hirschjagd (Paris, Charles Sedelmeyer) 130
Ansicht von Saragossa, 1647 (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 152—155
Aus der Villa Medici in Rom, 1650 (Madrid, Prado-Museum) 172

Seite

Aus der Villa Medici in Rom, 1650 (Madrid, Prado-Museum) 173
Die Promenade von Sevilla (Philadelphia, Museum) 249
Landschaften mit Figuren (London, Marquis von Lansdowne) 250
Landschaften mit Figuren (Keir, Archibald Stirling) 251
Die „Calle de la Reina" in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) 252
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) 253
Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum) 254
Das Duell im Pardo (London, Nationalgalerie) 255